

Pohjoinen painotus

**– Eronteon ja vuorovaikutuksen diskurssit oululaisessa
ruohonjuuritason musiikkiskenessä**

Mikko Heikkinen

Tampereen yliopisto

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Musiikintutkimus

Pro gradu –tutkielma

Helmikuu 2016

HEIKKINEN, MIKKO: POHJOINEN PAINOTUS. Eronteon ja vuorovaikutuksen diskurssit oululaisessa ruohonjuuritason musiikkiskenessä.

Pro gradu –tutkielma, 82 s.

Ohjaaja: Tarja Rautiainen

Musiikintutkimus

Helmikuu 2016

Pro gradu –tutkielmani käsittelee paikallisuuden merkityksiä ruohonjuuritasolla toimivan musiikkiskenen näkökulmista. Tutkimukseni keskittyy tarkastelemaan erityisesti toimijuutta, jossa korostuu pohjoinen identiteetti suhteessa lokaaliin ja globaaliin maailmaan.

Tutkimusaineistoni koostuu kuudesta oululaismuusikon ja alakulttuuritoimijan haastattelusta, jotka käsittelevät musiikillista toimijuutta paikallisessa musiikkiskenessä. Haastatteluaineistoa lähestyn diskurssianalyysin kautta.

Tutkimukseni teoriaosuudessa käsittelen populaarikulttuuria globaalissa ja medioituneessa maailmassa, toimijuutta paikallisessa skenessä, tilantuottamisen diskursseja, sekä DIY-kulttuuria toimijoita lähentävänä toimintakulttuurina.

Analyysiosuudessa tarkastelen aineistoni kannalta kahta keskeistä diskurssia diskurssianalyysin keinoin. Olen nimennyt nämä diskurssit eronteon ja vuorovaikutuksen diskursseiksi. Näitä analyysin päälinjoja tarkastellaan muun muassa maantieteellisen etäisyyden, pohjoisen identiteetin, toiminnallisen vuorovaikutuksen, elämäntavan ja medioitumisen näkökulmista.

Tutkimukseni osoittaa, että paikallisuuden kokemukset määrittävät vahvasti diskursseja globaalissa - eli paikallisesti maailmanlaajuisessa - skenessä. Paikallisuuskokemusten merkitys korostuu erityisesti puheessa paikallisen ruohonjuuritason toimijuuden oikeutuksista merkittävyyteen globaalissa maailmassa. Diskursseissa ilmenee myös, kuinka paikallisuus sosiaalisen tilan ja todellisuuden rakentajana alakulttuurissa haastaa stereotyyppisiä paikallisuusbrändejä.

Tutkimukseni osoittaa, kuinka paikallisuus määrittää toimijuutta ja toimijuus paikallisuutta. Tämä ilmenee paikallisesti kehittyneinä vuorovaikutteisina toimintatapoina, joiden kautta paikallinen skene rakentaa ryhmänä sosiaalista todellisuuttaan.

Yhteiskunnallisessa mielessä tutkimukseni osoittaa, kuinka paikallisuus ja sen diskurssit ovat merkittäviä globalisaatiosta ja medioitumisesta huolimatta. Paikallinen toimijuus ja yhdessä tekeminen synnyttävät erityisiä kulttuurisia kartastoja ja vastapuhetta, joiden kautta paikan identiteetti ja paikallinen musiikkikulttuuri asettuvat osaksi globaaleja skenejä.

Avainsanat: Paikallisuus, toimijuus, skene, DIY, alakulttuuri, tila, elämäntapa, pohjoisuus, vuorovaikutus

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimuksen tausta	4
1.2 Tutkimuskysymykset	6
1.3 Haastattelut tutkimusaineistona	8
1.4 Diskurssianalyysi tutkimusmenetelmänä	9
2. Skene, paikallisuus ja toimijuus	13
2.1 Medioituminen, glokaalius ja populaarimusiikki	16
2.2 Skene ja paikallisuus	18
2.3 Tilan tuottaminen	21
2.4 Toimijuus	23
2.5 DIY – Do-It-Yourself kulttuuri	25
3. Analyysi	28
3.1 Eronteon diskurssi	29
3.1.1 Paikallinen musiikkikulttuuri ja historiallinen jatkumo	29
3.1.2 Maantieteellinen etäisyys ja pohjoinen marginaali	33
3.1.3 Pohjoinen identiteetti ja symbolinen arvo	39
3.1.4 Vaihtoehtoinen paikallisuus	43
3.2 Vuorovaikutuksen diskurssi	46
3.2.1 Yhdessä tekeminen	47
3.2.2 Affektinen vuorovaikutus	51
3.2.3 Toimijuuden ”slangi”	54
3.2.4 Elämäntapa ja toimijuus	58
3.2.5 Medioituminen ja skene	61
4. Päätelmät	65
4.1 Eronteon diskurssi puhuu autenttisesta asenteesta	66
4.2 DIY ja osallistumisen kulttuuri	70
4.3 Vuorovaikutus ja elämäntapa	71
4.4 Medioituminen ja vuorovaikutus	73
4.5 Lopuksi	74
5. Lähteet	76
Internetlähteet	81
Haastatteluaineistot	81

1. Johdanto

Oulu on kaupungin nimi/ Keski-Suomen harmaa helmi / Kirošana ja vanha kaveri/ Suhde josta ei pääse irti/ (San. Mäki, Säv. Mällinen, Sov. Radiopuhelimet, 1999)

Näin päättyy oululaisen Radiopuhelimet-yhtyeen kappale ”Oulu on kaupungin nimi”. Sen säkeet pitävät sisällään monia hyviä oivalluksia paikallisuudesta, sen merkityksestä sekä siitä kumpuavista tunteista. Nämä teemat ovat olennainen osa myös pro gradu -tutkielmaani, jossa käsitellään paikallista toimijuutta ruohonjuuritason musiikkiskenenessä Oulussa.

Kiinnostukseni paikallisuuteen, tilaan ja siitä tuotettuihin diskursseihin heräsi tehdessäni kandidaatin tutkielmaa vuonna 2013. Silloinen aiheeni käsitteli musiikkimediaa ja sen tuottamaa paikallisuuden diskurssia Oulun kaupungista. Tuolloin ymmärsin, kuinka monenlaisia määritteitä ja merkityksiä paikallisuuteen liittyy – paikallisuus näyttää kuuluvan monenlaisiin diskursseihin hyvinkin erilaisissa yhteyksissä. Oulun valikoituminen tämän tutkimuksen kohteeksi oli luonnollista jatkumoa kandidaatin tutkielmalleni. Ehkä tärkein syy tutkimuskohteen valinnassa oli se, että olen itse syntynyt ja viettänyt Oulussa noin puolet elämästäni. Nyt pitkään muualla asuneena Oulu on alkanut näyttäytyä minulle uudella ja mielenkiintoisella tavalla. Kandidaatin tutkielmassani keskityin mediateksteihin ulko-oululaisuuden näkökulmista. Tuttu kotikaupunki muuttui niiden kautta uudenlaiseksi, omien muistojeni ja kokemuksieni valossa vieraaksi, jopa mystiseksi paikaksi. Oulu näyttäytyi mediadiskurssien valossa villinä ja eksoottisena pohjolana, jonka ihmiset, elämä ja luonto nähtiin kuin erikoisena sarjakuvamaailmana. Huomasin, kuinka paikallisuus näyttäytyy omana diskurssinaan printatussa musiikkimediassa, mutta se ei kohdannutkaan niitä kokemuksia, joista oululaisuus ja oululainen ruohonjuuritason musiikkikulttuuri oli näyttäytynyt. Pro Gradu -työssä päätin muuttaa aiempaa näkökulmaani

oululaiseen musiikkikulttuuriin. Minua kiinnosti erityisesti paikallisuuden merkitys oululaiselle muusikolle osana ruohonjuuritason toimintaa. Päädyin suuntaamaan tutkielmani paikallisuuden ja toimijuuden väliseen suhteeseen, jota tarkastellaan diskurssianalyttisin keinoin. Toisaalta halusin myös sijoittaa tämän paikallisen sosiaalisen todellisuuden globaaliin maailmaan.

Paikalliset musiikkiskenet voidaan nähdä erityisinä yhteisöinä, joissa paikallisuus leimaa musiikkia ja musiikki paikallisuutta. Paikallisuuden ja musiikin suhdetta voisi verrata esimerkiksi brändeihin, joille olennaista ovat miellelyhtymät sekä ympärille rakentunut maine, joka halutaan esittää positiivisena mielikuvana. On tärkeää kuitenkin muistaa, että positiivinen mielikuva ei luo kohteesta brändiä. Toisin sanoen brändi voidaan nähdä eräänlaisena vakuutuksena laadusta. (Henriksson 2014, 35-36). Paikallista musiikkiskeneä voisi kuvata myös eräänlaisena genrenä, joka ilmentää paikallista musiikkia ikään kuin omana kategorianaan. Esimerkkejä paikallisista genreistä populaarimusiikin historiassa ovat esimerkiksi Liverpoolin Merseybeat, joka henkilöityi vahvasti The Beatlesiin, New Orleansin skene, jossa keskiössä on jazz, blues ja dixieland, sekä nykypäivänä myös hip hop. Suomessa tunnetuimpiin paikallisiin genreihin lukeutuu esimerkiksi Manserock, joka kulminoituu vahvasti Popedaan ja Eppu Normaaliin. Paikallisuus genrenä voi sisältää hyvin erilaista ja monimuotoista musiikkia, jonka määrittelemisen perustuu paikkaan ja sieltä ponnistaneisiin, eri tavoin konteksteissa kanonisoiutuihin yhtyeisiin. Paikalla on näin ollen vahvoja mielikuvia synnyttävä luonne niin musiikkiin kuin sen tekijöihin. Toisaalta, myös musiikin kautta luodaan mielikuvia paikoista. Näin ollen musiikille ja paikalle muodostuu erityinen suhde.

Ruohonjuuritason skenejä voidaan verrata myös kultteihin. Kultit esiintyvät usein valtavirran reunamilla ollen tiiviisti yhteydessä – tai osana – alakulttuuria (Kovala & Saresma 2013. 9-10.) Toisin sanoen ruohojuuritason skeneissä ja kulteissa korostuvat me-henki ja aktiivisuus, jotka synnyttävät yhteisöllisyyttä. Kultin –käsitteeseen liittyy myös negatiivisia konnotaatioita. Sitä voidaan käyttää kielteisessä mielessä esimerkiksi silloin, kun kuvataan kulttia, joka kapinoi valtakulttuurin arvoja vastaan. Kulttien ja kulttuurin väliseen suhteeseen sisältyy tätä kautta myös

valtaa. Myönteisessä mielessä kulttia käytetään esimerkiksi kuvaamaan valtavirran ulkopuolista aitoutta, kapinaa ja epäkaupallisuutta. (Kovala & Saresma 2003, 9-10.) Kultti sivuaa monella tapaa ruohonjuuritason skeneä, jonka keskiössä ovat vahva omistautuminen skeneen ja sen toimintaan. Skenessä on havaittavissa myös vastakulttuurisia piirteitä. Kultissa ja alakulttuurisessa skenessä on kyse myös vallasta, joka ilmenee taisteluna merkityksistä ja oikeutuksessa ”olla olemassa”.

Mielestäni on tärkeää avata ruohonjuuritason diskursseja, jotta alakulttuurista ei muodostuisi valtakulttuurin silmissä itsestäänselvyyttä. Alakulttuurinen aktiivisuus pelisääntöineen ja toiminnan tapoineen tulisi nähdä merkityksellisenä vastapuheena valtakulttuurin hegemonisia käytäntöjä vastaan, koska valtakulttuuri ja alakulttuuri ovat väistämättä kytköksissä toisiinsa.

Paikallisen skenen diskurssi syntyy ihmisistä, ja ihmisten jakamista kokemuksista. Diskurssit nostavat esiin omistautumisen elämäntyyliin, jota leimaa samaistuminen ja tunne kuulumisesta ryhmään. Silti toimijan suhde skeneen on yksilöllinen, koska sitä toteutetaan lähtökohtaisesti omista tarpeista käsin. Tätä kautta paikallinen skene ja ruohonjuuritason aktiivisuus ovat tärkeitä identiteetin rakentamisen välineitä.

Paikallisuuden lisäksi tämän tutkimuksen toinen keskeinen teema on toimijuus – ilman toimijuutta ja toimijoita emme saattaisi puhua skeneistä. Aiempi lause saattaa tuntua itsestäänselvyydeltä, jopa niin itsestään selvältä, että sen tarkempi merkitys mieli hämärtyä. Skenen käsitettä käytetään usein puhekielessä hyvin laajoissa ja epämääräisissä yhteyksissä kuvaamaan eräänlaista harmaata, kasvotonta sekä identiteetitöntä massaa. Sosiaalisen toiminnan rajaaminen skenen käsitteen kautta auttaa tarkastelemaan tapoja ja käytäntöjä, joiden kautta ihmiset toimivat sekä kuuluvat tiettyyn ryhmään oman elämäntyylinensä kautta.

Skenestä puhuttaessa mainitaan usein myös sen dynaamisuus. Dynaamisuus terminä viittaa aktiiviseen, liikkuvaan, kehittyvään ja elävään. On hyvä muistaa, että skenen käsitteen

dynaamisuuden mahdollistaa toimijuus, joka määrittyy kansalaisuutena, omistautumisena, elävänä, aktiivisena ja aktivismina.

Työni tärkein tavoite on avata yksilöllisiä paikallisen toimijuuden diskursseja ruohonjuuritason skenessä. Tätä kautta pyrin ymmärtämään paikallisuuden ja toimijuuden välistä erityistä suhdetta, jonka kautta paikallinen skene määrittää paikallisuuden ja ulkopuolisuuden välistä rajaa.

Kotiseutu voi esittäytyä kirosanana tai vanhana kaverina – on kuitenkin oivallista huomata, että usein se on suhde, josta ei pääse irti.

1.1 Tutkimuksen tausta

Tämä tutkimus käsittelee toimijuutta oululaisessa musiikkiskenessä. Toimijuutta käsitellään paikallisuuden näkökulmista keskittyen toimijuuden mekanismeihin, paikallisuuden merkitykseen sekä erilaisten identiteettien rakentumiseen suhteessa paikallisuuteen ja toimijuuteen. Aihetta on tutkittu monissa eri yhteyksissä, esimerkiksi fanitutkimuksen kautta (esim. Aho 2003; Kovala & Saresma 2003; Nikunen 2005). Vaikka tutkimukseni ei varsinaisesti liity faniuteen, se sivuaa silti fanitutkimuksen käsittelemiä teemoja. Yksi näistä teemoista liittyy kulttuuriseen paikantumiseen. Kulttuurinen paikantuminen rakentuu arkipäiväisessä toiminnassa esimerkiksi käymällä konserteissa tai vaihtoehtoisesti järjestämällä niitä. Se voidaan nähdä arkipäiväisinä aktiviteetteina, joilla on suuri merkitys ihmisten elämässä. Kulttuurinen paikantuminen ilmentyy kulttuurisina prosesseina, joissa faniutta ja kultteja syntyy.

Skeneä ja toimijuutta on käsitelty eri tutkimuksissa laajalti (esim. DeNora 2000; Bennett & Peterson 2004; Kahn-Harris 2007; Thornton 1995). Skene ja toimijuus näyttäytyy näissä tutkimuksissa hyvin erilaisissa näkökulmissa. Tutkimuksissa korostuu kulttuurisen pääoman

merkitys valtakulttuurin ja marginaalin välillä. Keskeisiä käsiteltyjä teemoja ovat myös medioituminen, transgressiivisyys, aitous, maku ja kulttuuriset käytännöt. Huomion arvoista on alakulttuurin ja skenen paikoin ristiriitainen suhde. Skenen ja alakulttuurin suhdetta määritellään osuvasti Andy Bennettin ja Richard A. Petersonin (2004, 3) mukaan niin, että skene on käsitteenä vapaa alakulttuurin normeista. Näin ollen tutkijan näkökulmasta alakulttuurin käsitteeseen sisältyy oletus yhteisesti jaetusta yhdestä kulttuurista, josta alakulttuuri eroaa. Ruohonjuuritasolla toimivia skenejä tarkastellessa tulee ottaa kuitenkin huomioon, että ne liittyvät usein osaksi alakulttuuria juuri marginaalisen luonteensa takia. Näin ollen on relevanttia käyttää alakulttuurin käsitettä skenen käsitteen rinnalla.

Tieteellisenä terminä skene on tukijalle työkalu. Musiikkiskenen rajoja on hankala piirtää – siksi skeneä on käyttökelpoista lähestyä dynaamisena ja linssinomaisena teoreettisena työkaluna, jonka läpi tarkastellaan skenen sisällä toimivia ihmisiä. Näin ollen skene teoreettisena käsitteenä antaa tutkijalle mahdollisuuden puhua laajoista ihmisjoukoista kollektiivisena ja vuorovaikutteisena ryhmänä. Skene voidaan tässä tapauksessa määritellä sosiaalisen toiminnan ympäristönä, jota määrittelee ennemmin sosiaalinen toiminta ja sosiaalisen todellisuuden tuottaminen, kuin esimerkiksi musiikkigenre. Skenen ja toimijuuden tarkastelu tästä näkökulmasta nivoo yhteen kysymyksen paikallisuudesta sekä paikallisesta toimijuudesta.

Skenen voi nähdä yhteisien sosiaalisten todellisuuksien tuotantoalustana. Tämä tutkimus ei pyri tarkastelemaan skeneä esimerkiksi faniuden kautta, vaan tutkimuksen painopiste on niin sanottu ruohonjuuritason toimijuus, jota lähestytään musiikin kontekstissa. Tutkimuksessa käytetty näkökulma on laaja. Se tarkastelee elämäntapoja ja tyylejä, joissa toimiminen pitää sisällään faniutta. Toimijuutta ei tässä näkökulmassa sido musiikillinen genre tai populaarikulttuurin erilaiset lokerot. Toimijuuteen liittyy yhteisöllisyys, joka voidaan nähdä esimerkiksi Michel Maffesolin (1996, 9) termin esitettyä, ”urbaanina heimona”. Urbaanin heimon toiminnan periaatteet, arvot ja maut yhdistävät erilaisia tekijöitä.

Tutkimukseni asettuu populaarimusiikin ja kulttuurisen musiikintutkimuksen kentälle. Sitä voisi luonnehtia ”2010-luvun etnomusikologiana”, jonka keskiössä on musisoiva ihminen 2000-luvun populaarikulttuurin kyllästävässä globaalissa maailmassa.

Marko Ahon ja Antti-Ville Kärjän (2007, 9) mukaan populaarimusiikin tutkimuksen kenttää leimaa äärimmäinen metodologinen kirjavuus ja moninaiset aiheet. Populaarimusiikki kattaakin tänä päivänä suurimman osan länsimaisesta musiikista – se on läsnä arjessamme alati, eikä sitä voi näin ollen rajata sosiaalisen maailman ulkopuolelle. Populaarimusiikkia ei voi pitää vain ”yhtenä musiikkina”, vaan se on moninainen kokonaisuus erilaisia soivia ja musiikillisia kokonaisuuksia kulttuuristen ja yhteiskunnallisen ulottuvuuksien lisäksi.

1.2 Tutkimuskysymykset

Tarkastelen tässä tutkimuksessa skenen ja aktiivisen toimijuuden välistä suhdetta. Kysyn mitä paikallisuus on toimijoiden käsityksissä ja kokemuksissa. Tarkastelen myös paikallisen toimijuuden tapoja ja niiden synnyttämää toimijoiden välistä vuorovaikutusta.

Lähestyn aineistoa seuraavilla kysymyksillä: Mitä paikallisuus merkitsee skenessä? Kuinka paikallisuus rakentuu toimijoiden kokemuksissa? Kuinka paikallisuus määrittyy kansallisella ja paikallisella tasolla? Määrittääkö paikallisuus toimijuutta? Mikä on DIY-kulttuurin merkitys toimijuudelle? Mikä on vuorovaikutuksen merkitys toiminnassa? Millaisia ovat paikallisen skenen alakulttuuriset pääomat? Kuinka medioituminen ilmenee diskursseissa ja mikä merkitys sillä on diskursseihin?

Tutkimukseni ensimmäinen hypoteesi on, että paikallisuus tulee esille puhetavoissa, joilla toimijat antavat merkityksiä toiminnalleen. Toinen hypoteesi on, että skenen sisällä ilmenee monimuotoista toiminnallista vuorovaikutusta, joissa eri roolit ja yhdessä tekeminen ovat toimijoiden kannalta merkityksellisiä seikkoja.

Skenen yhteisöllisestä luonteesta huolimatta toimijuus skenen sisällä on yksilöllistä. Toisin sanoen pyrin avaamaan paikallisuuden ja toimijuuden suhdetta makrotasolla ja vastaamaan siihen, kuinka paikallisen tason yhteisöllisyys rakentuu toimijoiden roolien ja toiminnan välisen vuorovaikutuksen kautta.

Analyysin keskeinen teoreettinen käsite on kulttuurinen pääoma. Kulttuurinen pääoma on läsnä alakulttuurisen toimijuuden taustalla. Pierre Bourdieun (1984, 348) mukaan on olemassa eräänlainen sosiaalinen ”vaihdantajärjestelmä”, jossa kulttuurinen pääoma toimii sosiaalisena suhteena. Kulttuurinen pääoma määrittyy kulttuurisesti syntyneiden arvojen, symbolien sekä tiedon ja taidon kautta. Bourdieu määrittelee kulttuurisen pääoman rinnalle myös sosiaalisen ja taloudellisen pääoman. Näitä pääomia käytetään erilaisilla kentillä, jotka määräytyvät käyttötarkoituksensa mukaan.

Bourdieuin käsitettä sivuaa myös Ken Gelderin (2005, 1) määritelmä alakulttuureista. Gelderin mukaan alakulttuurit poikkeavat valtakulttuurista toimijoiden kautta, jotka eivät edusta ”normaalin yhteiskunnan” normatiivisuuksia, vaan heidät määritellään toiminnan ja kiinnostuksen kohteidensa mukaan marginaaliin. Sijoittuminen marginaaliin luo väistämättä valta-asetelmia ja kysymyksiä merkityksistä ”marginaalin olemassa oloon” suhteessa valtakulttuuriin.

Skenet ovat luonteeltaan transgressiivisia. Christina R. Foust (2010, 3) määrittelee transgressiivisuutta vakiintuneita rajoja ”valottavana” ja rikkovana toimintana. Näin ollen poliittisuus kytkeytyy aiheeseen tiedostaen, mutta myös tiedostamatta skenen rajojen ulkopuolisille kentille.

Paikallisuus terminä sisältää moninaisia kokemuksia ja mielikuvia. Paikallisuus voi rakentua muutenkin kuin vaikkapa synnyinseudun tai kotiseudun mukaan. Yksi tapa sen rakentumiseen voi olla esimerkiksi toiminta. Kotiseudun ja paikallisuuden rakentumisen prosesseissa kuuluu henkilökohtainen elämä, siihen liittyvät kokemukset sekä muistot. (Mäkinen, 1999.) Paikallisuus

käsitteenä on näin ollen hyvin dynaaminen ja subjektiivinen – siihen liittyy monia erilaisia tulkintoja ja näkemyksiä paikallisuudesta.

Kuten johdannossa mainitsin, paikallisuus leimaa musiikkia ja musiikki paikallisuutta. Tässä tutkimuksessa pyrin lähestymään paikallisuutta ikään kuin genrenä, johon skene sijoittuu. Näin ollen musiikki ja siihen liittyvä elämä muodostuu toimijuuden viitekehykseksi.

1.3 Haastattelut tutkimusaineistona

Tutkimusaineistoni koostuu oululaisten muusikkojen haastatteluista, joita analysoin diskurssianalyysin avulla. Olen kerännyt haastattelumateriaalin Oulussa syksyn 2013 ja kevään 2014 aikana. Haastateltavaksi valikoitui seitsemän henkilöä, jotka ovat aktiivisesti mukana oululaisessa musiikkielämässä muusikkoina, kokijoina, tekijöinä ja järjestäjinä.

Haastateltavat edustavat kolmea eri sukupolvea. Sukupolven käsitettä lähestytään Karl Mannheimin (Mannheim 1952, 282) mukaan niin, että sukupolvet määrittyvät tiettyjen avainkokemusten kautta. Toimijat skenen sisällä ovat aktiivisia, muuttuvia ja eläviä. Näin ollen sukupolven avainkokemukset voivat tapahtua suhteellisen lyhyissä ajanjaksoissa vaikuttaen eri tavoin eri-ikäisiin ihmisiin luoden näin sukupolvia, joiden keskinäistä ikäeroa voidaan mitata pienimmillään vain muutamissa vuosissa. Skene, ja sen toimijat, voidaan nähdä osana muuttuvaa sosiaalista prosessia. Olennaista on se, kuinka saman ikäiset- ja henkiset ihmiset ovat kokoontuneet ja kohdanneet erilaisissa tilanteissa, synnyttäen yhteisöllisyyttä omassa sukupolvessaan.

Haastateltavat ovat syntyneet vuosien 1979 ja 1990 välisenä aikana. Kaikki haastateltavat ovat aktiivisia toimijoita paikallisessa musiikkiskenessä ja alakulttuurissa.

Haastattelumetodina olen käyttänyt avointa haastattelua. Avoimessa haastattelussa haastattelutilanteesta pyritään tekemään mahdollisimman avoin ja vapaa. Avoimessa haastattelussa olennaista on, että haastateltavan annetaan puhua asiasta vapaasti, mutta kuitenkin niin, että

haastattelija ei tarjoa tilanteessa valmiita vastauksia. (Eskola & Suoranta 2000, 86-88.) Pyrin kuitenkin käyttämään jokaisessa haastattelussa laatimaani haastattelun perusrakennetta, jonka mukaan pyrin pitämään haastattelua aihepiirinsä ympärillä. Koska tutkimusaiheeni on vahvasti sidoksissa henkilökohtaisiin kokemuksiin ja tunteisiin, oli avoin haastattelu luonteeltaan joustava haastattelutilanteiden suunnanmuutoksiin. Haastattelut toteutettiin erilaisissa julkisissa tiloissa, kuten kahviloissa ja pienissä kuppiloissa. Yksi haastattelu toteutettiin haastateltavan kotona. Pyrin haastattelutilan valinnassa mahdollisimman vapaaseen ja puolueettomaan ympäristöön. Haastattelutilanteissa ei ollut haastattelijan ja haastateltavan lisäksi muita keskusteluun osallistuvia. Yhteensä haastattelumateriaalia kertyi vajaat kahdeksan tuntia. Haastattelujen pituudet olivat keskimäärin hieman yli tunnin.

1.4 Diskurssianalyysi tutkimusmenetelmänä

Diskurssianalyysi analyysimenetelmänä on joustava. Analyysimenetelmän traditiorikkauden vuoksi se sopii hyvin monitieteiseen kulttuurintutkimukseen, jossa tarkastellaan laadullisesta näkökulmasta sosiologista ilmiötä. Diskurssianalyysi on joustava ja toimiva lähestymistapa aiheeseeni; diskurssianalyysin kautta on mahdollista tehdä laadullista tutkimusta, jossa tarkastellaan tutkimuskohteen ominaisuuksia ja merkityksiä. Diskurssianalyysin avulla voidaan myös ”pilkkoa” ja tarkastella näitä ominaisuuksia sekä merkityksiä pienemmissä mittakaavoissa sijoittaen ne vallitsevaan kulttuuriseen kontekstiin.

Diskurssit sijoitetaan perinteisen kielitieteen ja niin sanotun puhutun kielen, ”puhunnan” välimaastoon. Ne muotoutuvat ja kehittyvät käytätapojensa mukaan. Diskurssien ensisijainen käyttötarkoitus on havainnollistaa maailmaa: ne elävät sosiaalisissa instituutioissa, mutta myös niiden ulkopuolella. Tarpeen vaatiessa diskurssit saattavat muuttua nopeastikin.

Diskurssi on itsessään eräs kielenkäytön alue; se on tapa kirjoittaa, puhua ja ajatella. Diskurssi on kulttuurisidonnainen. Se on myös ajallisesti ja paikallisesti muuttuva (Lehtonen 1998, 32). Diskurssit voidaan nähdä myös yhteiskunnallisena käytäntönä, jotka muokkaavat puheena olevia asioita samalla muokaten myös puhujia ja kuulijoita. (Husa 1995, 22-34.) Koska tutkimukseni käsittelee paikallista toimijuutta, on olennaista määritellä diskurssin suhdetta itse toimintaan. Sari Husan (1995, 22-34) mukaan niin sanottu foucault’lainen diskurssi määrittyy asenteiden ja mielipiteiden kautta, jotka muodostavat sellaisia tiedon rakenteita, joiden kautta ihmiset toimivat. Paikallisen toimijuuden diskursseissa tulee näin ollen ottaa huomioon diskurssien sisällään pitämät toiminnan ja toimijuuden käytännöt.

Diskursseihin liittyy olennaisesti myös sosiaalisen konstruktionismin käsite. Sosiaalisella konstruktionismilla tarkoitetaan sosiaalisesti rakentunutta todellisuutta. Sen perusolettamukseen kuuluu subjektiivinen merkittävyys yhteisessä todellisuudessa. Tämä merkityksellisyys on yhteinen, ja sitä rakennetaan, sekä muokataan subjektiivisella toiminnalla ja ajattelun tavoilla. Toisin sanoen sosiaalisen konstruktionismin ytimessä todellisuus nähdään ihmisten välisissä sosiaalisissa suhteissa nimenomaan merkitysten kautta – näin ollen tieto on aina yhteisöjen ja yksilöiden rakentamaa. Ian Hackingin (2009, 19) mukaan sosiaalista konstruktionismista puhuttaessa tulisi ensin määritellä sosiaalikonstruktionistisen analyysin ydin, ei sen merkitystä. Hackingin mukaan sosiaalikonstruktionistinen tiedesuuntaus tarjoaa nimenomaan uusia näkökulmia sosiaalisesti rakentuneeseen todellisuuteen. Sosiaalikonstruktionismi terminä sijoittuu näin ollen vahvasti diskurssien maailmaan, jossa eri puhunnan tavoilla rakennetaan ihmisten välistä sosiaalista todellisuutta.

Ajallisesti ja paikallisesti muuttuvalla tarkoitetaan diskursseista puhuttaessa erilaisia diskurssien muotoja erilaisissa käytännöissä – diskurssit ovat tapa ajatella ja ilmaista ajatuksia. Ne eivät ole kuitenkaan pysyviä, vaan niitä syntyy ja ne voivat kuolla pois. Diskurssit ovat ladattu vallalla. Ranskalaisen filosofin Michel Foucault’n (ks. Husa 1995, 22-34) mukaan diskurssit voidaan nähdä

osana erilaisia yhteisöjä ja ryhmiä. Diskurssien valtaluuille perustuu niiden tuottamaan hyötyyn: ne voivat hyödyttää tiettyä ryhmää, mutta samaan aikaan ne voivat olla toisille hyödyttömiä. Diskurssien valta piileekin niiden käyttötavoissa ja toisaalta myös niiden käyttämättä jättämisessä.

Diskursseihin sisältyy oletus rinnakkaisista ja keskenään kilpailevista merkityssysteemeistä – tämä luo valta-asetelmia diskurssin toimijoiden välille. Nämä asetelmat ilmenevät erilaisilla pääoman kentillä. (Jokinen ym. 1993, 17.)

Diskurssit luovat erilaisia sosiaalisia identiteettejä. Nämä sosiaaliset identiteetit rakentuvat diskurssien tuottajista, yleisöstä tai diskurssien kohteista. Diskurssit luovat siis erilaisia sosiaalisia rooleja, jotka ohjaavat diskursseja ja niihin sisältyviä merkityksiä. Kielitieteilijä Norman Fairclough (2003, 21-22) toteaa, että diskurssien representaatioissa, eli niiden esittämisessä, käydään läpi aina valinta siitä mitä representaatio pitää sisällään ja mitä ei. Valintaa käydään myös siitä, mikä on representaation kannalta tärkeää ja mikä toissijaista. Valinnan avulla voidaan suunnata diskurssin sisällään pitämää valtaa eri suuntiin diskurssin esittäjän päämäärien perusteella. Tehtyjen valintojen ja representaation muotojen perustella voidaan myös esittää kysymys valintojen motiiveista – miksi esittäjä valitsi kuin valitsi? Minkälainen motiivi on valintojen taustalla?

Diskurssianalyysi tutkii pähkinänkuoressa kielen tuottamia merkityksiä. Se pyrkii ymmärtämään, kuinka kielen avulla kuvataan, jaetaan ja representoidaan sosiaalista todellisuutta. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan yksityiskohtaisesti sitä, miten haastateltava kertoo ja tekee ymmärrettäväksi maailmaansa. Diskurssien tulkinnassa on olennaista ottaa huomioon myös se, mitä jätetään kertomatta. Tässä piileekin diskurssien sisäinen valta.

Toimijuus ja paikallisuuden määrittäminen perustuvat vahvasti omakohtaisiin kokemuksiin. Diskurssianalyysi tarjoaa toimivan tavan löytää puhutusta kielestä toiminnan ja kokemusten luomia merkityksiä, sekä käytäntöjä, joiden kautta on mahdollista pohtia laatimiani tutkimuskysymyksiä laajemmassa mittakaavassa – diskurssien kautta pyrin ymmärtämään paikallisen toimijuuden ”tosiasiallista imperatiivia” – puheen eri tapojen ja sisältöjen merkityksiä.

Verbaalinen puhuttu kieli luo merkityksiä, joita on mahdollista laajemman haastatteluaineiston rinnalla tarkastella suuremmassa sosiaalisessa mittakaavassa: minkälaisia motiiveja diskursseihin on ladattu suhteessa diskurssien päämääriin?

Skene, kuten jo aiemmin on mainittu, esiintyy tässä tutkimuksessa työkaluna rajaamaan ja avaamaan sosiaalista toimintaa musisoivien ihmisten välillä. Skeneä ei pidä nähdä harkittuna yhtenäisenä joukkona ihmisiä, vaan pikemminkin sosiaalisena verkostona, jonka yhteen liittävä voima on yhteinen diskurssi joka synnyttää sosiaalista todellisuutta. Tämä diskurssi on syntynyt kulttuurisesti, kulttuurin vaalimisen, elämisen ja tuottamisen kautta. Tätä kautta täytetään henkisiä tarpeita ja samalla synnytetään niitä lisää. Aktiivinen toimijuus ei siis välttämä ole pelkästään ”mekaanista” sosiaalista aktiivisuutta, vaan sen lisäksi se voidaan nähdä lähtevän myös kulttuurisista visioista ja henkisestä tarpeesta itseilmaisuun. Ehkä kaikkein tärkeimpänä haluaisin nostaa esille elämäntyylin merkityksen ja tärkeyden sen ymmärrykseen. Elämäntyylin merkitys globaalissa alakulttuurissa nykypäivän medioituneessa maailmassa on ennen kaikkea transgressiivinen – rajoja ylittävä ja individualistinen.

Paikallisuus, paikallisuuden tunnistaminen, siitä puhuminen ja sen tunteminen ovat olennainen osa paikalliskulttuurin yhtenäisyyttä. Paikallistunteen, oman elinympäristön määrittelemisen ja sen tärkeyden pohtiminen ovat lopulta hyvin subjektiivisia kokemuksia. Diskurssianalyysin kautta on mahdollista poimia toimijoiden omia näkemyksiä siitä, mitä on olla paikallinen sekä mitä on toimia paikallisesti.

Diskurssianalyysissä voidaan määritellä myös itse toimijuutta: mitä toimijuus on ja kuinka toimijuus esiintyy erilaisissa skeneissä ja konteksteissa. Tätä kautta skenen merkityksiä kulttuuritoiminnan tasolla on mahdollista pohtia myös yhteiskunnallisessa kontekstissa – minkälainen merkitys aktiivisilla kulttuuritoimijoilla on kaupunki- ja paikalliskulttuurissa

2. Skene, paikallisuus ja toimijuus

Tässä luvussa käsittelen skeneä sosiaalisena ilmiönä populaarikulttuurissa ja medioituneessa maailmassa. Pohdin myös skenen määritelmiä ja toimintamekanismeja, jotka tekevät skenestä paikallisen, sosiaalista todellisuutta tuottavan yhteisön.

Medioituminen on vaikuttanut eritoten paikallisuuden korostumiseen ja ruohonjuuritason toimijuuden esille nousuun – on siirrytty postmoderniin aikaan, jossa ylitetään niin globaaleja kuin kansallisiakin rajoja. Tieteellisessä keskustelussa medioitumisen on nähty alleviivaavan myös individualismia ja kosmopoliittista elämäntyyliä. Sen yksi erityispiirre on monien kulttuuristen vaikutteiden kierrättäminen ja omaksuminen. Mark Deuze (2012, xiii) haastaa suhtautumaan mediaan ennemmin tukena kuin työkaluna. Deuze esittää, että me elämme mediassa, emme sen ympärillä. Medioitumisen myötä marginaali – ainakin periaatteessa – saavuttaa suurempia yleisöjä. Internetin aikakaudella skenen rajat voivat ylittää kansallisia ja globaalejakin rajoja (Rautiainen-Keskustalo 2007).

Medioituminen suhteessa alakulttuuriseen skeneen on osin ristiriitainen kysymys. Medioituminen voidaan nähdä toimintaa tukevana ilmiönä, mutta toisaalta alakulttuurissa on myös ryhmiä, jotka pyrkivät medioitumisesta eroon. Nämä toimijat julkaisevat musiikkinsa pelkästään fyysisillä äänitteillä, myyvät äänitteensä itse, joissain tapauksissa myös kopioivat äänitteensä itse. Näin ollen musiikin ja äänitteen tuotantoketju ideasta fyysiseen äänitteeseen tapahtuu ilman välikäsiä. Tätä musiikkituotetta ei välttämättä löydy Internetin streaming-palveluista tai muiltakaan sivustoilta. Silti halutessaan nämä ryhmät voivat hyödyntää mediaa tarkoituksissaan. On relevanttia pohtia sitä, onko medioituminen lopulta myös valintojen kysymys sen käyttötarkoituksen perusteella? Deuzen (2012, 107) mukaan elämästämme on tullut osa mediaa, johon liittyy vahvasti tarkkailun ja seuraamisen kulttuuri. Tarkkailusta on tullut tärkeä osa sosiaalista subjektiviteettia. Sosiaalisesta

mediasta ja siihen kuulumisesta on tullut tärkeä osa ”sähköistä identiteettiä”, joka on kehittynyt arkipäivän vuorovaikutuksen välineeksi. Esimerkiksi sosiaalisen median tapahtumakutsut bändien keikoille, niiden tekeminen tai tekemättä jättäminen ovat valintoja, jotka luovat merkityksiä sekä kertovat arvoista ja periaatteista.

Väitän, että DIY-kulttuuri on teknologian siivittämässä maailmassamme ajankohtaisempi kuin aikoihin. Mediasisällöt ja niiden massatuotanto, sekä populaarikulttuurin ilmiöiden lyhytikäisyys ovat luoneet tarpeen vastakulttuurille ja vapaammalle, trendeistä riippumattomalle toiminnalle. Tämä toiminta on luonteeltaan glokaalia.

Henry Jenkinsin (2006, 155) mukaan kaupallinen konvergenssi ja ruohonjuuritason konvergenssi ovat vastavoimia toisilleen. Nämä kaksi voimaa risteytyvät ja luovat globaalin konvergenssin, joka liikuttaa kulttuurituotteita lukemattomiin suuntiin. Kaupallisen ja ruohonjuuritason konvergenssin vastavoimaisuutta voidaan lähestyä myös näkökulmasta, jossa valtavirta nähdään kaupallisen konvergenssin hegemonian osana, eräänlaisena kulttuurisena ”vallanpitäjänä”. Hegemonian käsitettä kehitti 1900-luvun alussa italialainen Antonio Gramsci (ks. Adamson 1980). Gramscin mukaan hegemonia tarkoittaa yhteisymmärryksessä luotua poliittista järjestelmää siviiliyhteiskunnassa. Yksinkertaisesti sen voi ymmärtää ”hallintana”, enemmistön valtana (Adamson 1980, 170). Tämän tutkimuksen kannalta sopivampi määritelmä hegemonialle on kuitenkin englantilaisen sosiologin Dick Hebdigen (1994, 366) määritelmä, jossa hegemonia voidaan nähdä eräänlaisena ”liikkuvana tasapainona”.

Mikko Lehtosen (2000, 24) mukaan yleisesti hyväksytyistä ja itsestään selvistä käsityksistä yhteiskunnassa on tullut valtasuhteita tukevia elementtejä, jotka itsestäänselvyydessään voivat jäädä vaille laajempaa pohdiskelua. Sara Marlene Hyypä (2014, 11) tulkitsee Lehtosen ajatusta hegemoniasta alakulttuurilehtiä käsittelevässä tutkimuksessaan niin, että valtakulttuuri on ”salakavalasti poliittista”. Alakulttuuri näin ollen sanoutuu irti hegemonisesta, valtavirran luomista merkityksistä ja niiden välittämisestä massoille. Hyypän mukaan valtakulttuurin poliittisuus piilee

arvojen ja käsitysten ”arkipäiväistymisessä” - itsestäänselvyys tekee arvoista näkymättömiä, jolloin ne jäävät vähälle huomiolle.

Alakulttuuria määritellään monin tavoin sen kontekstin perusteella. Alakulttuuri ja valtakulttuuri ovat silti väistämättä vuorovaikutuksessa keskenään. Mikko Lehtonen (2000, 97) pohtii matalan kulttuurin sisällymistä korkeaan kulttuuriin. Lehtosen mukaan ”matala” onkin ehkä merkki jostain, mikä sisältyy itsessään korkeaan kulttuuriin. Korkeakulttuuri pyrkii tukahduttamaan matalaa itsestään pois. On tärkeää myös muistaa, että ”korkeiden diskurssien” kautta määritellään sitä, mikä on matalaa. Tämä nivoo yhteen kysymyksen siitä, minkälaista kamppailua valta- ja alakulttuuri käyvät merkityksistä ja omasta olemassaolostaan.

Globaaliin konvergenssikulttuuriin liittyy olennaisesti alakulttuuristen merkitysten korostuminen. Tämä synnyttää kysymyksen yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden suhteesta. Yhteisökulttuurin liittyy vahvasti matala kynnys taiteelliseen ilmaisuun, jonka taustalla vaikuttaa kannustava yhteisö (Jenkins 2006, 155). Yhteisöllinen toimijuus haastaa kaupallisen konvergenssin muun muassa tuotanto- ja jakelutapojen kautta. Näin ollen yhteisökulttuurissa kulttuurituotteiden helppo saatavuus ei asetu kynnyskysymykseksi, vaan keskiöön nousee tarve itsenäiseen ilmaisuun omassa yhteisössä.

Mielestäni internetin aikakaudella DIY-kulttuuri voidaan nähdä yhtenä osana globaalia konvergenssikulttuuria. Globaaliin konvergenssiin skenet nivoutuvat yhteen osallistavan toiminnan kautta. Jenkins (2009, 5) kuvailee osuvasti osallistumisen kulttuuria matalana kynnyksenä taiteelliseen ilmaisuun, ja vahvana kannustuksena teosten jakamiseen

2.1 Medioituminen, glokaalius ja populaarimusiikki

Kuten aiemmin totesin, populaarimusiikin tutkimus on luonteeltaan monitieteistä. Jo pelkästään terminä populaari on merkitykseltään moniulotteinen. Lähtökohtaisesti populaaria voidaan määritellä enemmistön kulttuuriksi, vastakulttuuriksi, nykykansanperinteeksi, kaupunkikulttuuriksi, viihteeksi, mediakulttuuriksi, ”taiteen vastakohdaksi” ja elämäntavaksi. Nämä populaarin määritelmät ovat peräisin erilaisilta aikakausilta ja eri asiayhteyksissä. (Aho & Kärjä 2007, 9.) Monitieteinen pohjavire populaarimusiikin tutkimuksessa mahdollistaa hyvinkin laajojen musiikillisten ja toiminnallisten ilmiöiden tarkastelun nykymaailmassa.

Medioitumisen myötä iso osa arjen vuorovaikutteisesta viestinnästä on siirtynyt teknologisille alustoille. Teknologian kehittyminen ja sen mukanaan tuoma yhteiskunnallinen muutos voidaan nähdä näkökulmasta riippuen joko helpottavana tai haittaavana tekijä ihmisten välisessä kanssakäymisessä. (Konjin ym. 2008, 3.) Medioituminen on nostettu vähän väliä mediatutkimuksen keskeiseksi aiheeksi ja tulkintahorisontiksi. On kuitenkin tarpeellista todeta, että medioitumisen merkityksiä ei voida vähätellä nyky-yhteiskunnassa. Medioituminen on väistämättä yksi keskeisin yhteiskunnallinen ”metaprosessi”. (Ampuja ym. 2014, 22-37; vrt. Deuze 2012, 107.) Medioitumista tulkitaan yleisesti kahdella eri teoreettisella tulkintatavalla. Vahva tulkinta pitää medialogiikkaa yhä enemmän yhteiskunnan instituutioita ja ryhmiä määrittävänä tekijänä. Heikko tulkinta taas ei tunnusta yhden medialogiikan olemassaoloa, mutta korostaa silti median merkitystä yhteiskunnassa. (Ampuja ym. 2014, 22-37.)

Tarja Rautiainen-Keskustalo (2013, 322) toteaa, että medioituminen mahdollistaa uudenlaisen kommunikaation ja kanssakäymisen mahdollisuuden verkossa. Populaarikulttuuri ja sen sisällä toimivat skenet ovat yhtä aikaa globaaleja ja lokaaleja. Nämä skenet venyvät yli ajatus- ja arvomaailmoiden, jopa yli kansakuntien rajojen. Skenet voidaan määritellä näin ollen hyvin moninaisiksi, toimijoiden kokemuksista ja tulkinnoista syntyviksi toiminnan kentiksi.

Tarkastellessa tämän kaltaista glokaalia populaarikulttuuria, joissa globaali ja paikallinen maailma sekoittuvat, on mielestäni tärkeää pitää mielessä ajatus populaarikulttuurin dynaamisuudesta. Dynaamiseksi populaarikulttuurin tekevät ihmiset sen äärellä. Medialogiikkaa ei mielestäni saisi tulkita liian vahvana puhuttaessa glokaalista ja toiminnallisesta populaarikulttuurista, koska medioituminen ei ole mahdollisuus vain populaarikulttuurin instituutioille, vaan kanava myös niiden hajottamiselle. Näin ollen ei ole olemassa yhtä oikeaa medialogiikkaa puhuttaessa populaarikulttuurista.

Nykypäivän medioituminen voidaan nähdä eräänlaisena post-postmodernina, postmodernin jälkeisenä aikana, jonka voima piilee muualla kuin esimerkiksi normittomassa estetiikassa tai arvoissa. Tämä tarkoittaa sitä, että vaikka viihde ja populaari ovatkin liitetty yleensä valtavirtaan, medioituminen on antanut tilaa (esim. globaali konvergenssi) haastaa ja muokata valtavirtaa alakulttuurin toimesta. Medioitumisen kautta kamppailu merkityksistä saa uusia muotoja ja ulottuvuuksia. Teknologian kehittyminen luo uudenlaisia kanavia yksilöille ja ryhmille näyttäytymiseen, sekä kommunikaatioon esimerkiksi sosiaalisen median kehittymisen kautta. Tätä kuvaa hyvin Mark Deuzen (2012) näkemys mediateknologioiden läpilyönnistä ja niiden seurauksista, joissa kenellä tahansa on ainakin periaatteessa mahdollisuus representoida mitä tahansa.

Populaarikulttuurin valtavirta voidaan nähdä alakulttuurin näkökulmista konservatiivisena, jopa ”muuttumattomana kapitalismin ilmentymänä”. Arjun Appadurai (1990, 35) puhuu ”mediascapesta”, tilasta jonka kautta toisinnetaan stereotypioita ja maailman kuvia. Se on omiaan luomaan uusia, aikaan sidonnaisia elämäntyyplejä, jotka ovat luonteeltaan glokaaleja. Kuten jo aiemmin totesin, medioituminen on länsimaaisessa yhteiskunnassa arkipäivää. Glokaali, tai ”banaali kosmopoliittius”, kuten sosiologi Ulrich Beck (2006, 19) kirjoittaa, on medioitumisen yksi arkipäivän ilmiö, joka näkyy myös alakulttuureissa.

Alakulttuurin ja sen sisältämät skenet voidaan katsoa näin ollen venyvän yli kapitalistisen musiikkiteollisuuden ja sen arvomaailman. Erityistä tässä ajassa on se, että medioituminen mahdollistaa ainakin periaatteessa itsenäisten, ruohonjuuritason toimijoiden äänen kuuluvuuden. Se mahdollistaa myös uudenlaisten sähköisten sosiaalisten suhteiden syntymisen ja ylläpidon. (Nikunen 2005; Laitinen 2003.)

Populaarikulttuuri ei kuitenkaan olisi populaaria ilman sitä tekeviä ja kuluttavia ihmisiä. Populaarimusiikkiin liittyy olennaisesti myös musiikkiteollisuus ja bisnes. Levyteollisuuden murroksessa erilaisten musiikkipalveluiden ja viestimien kehittyessä, populaarimusiikki on muuttunut monin tavoin subjektiivisemmaksi kulutuksessa. Subjektiivisuudella tarkoitan sitä, että yksilöllä on mahdollisuus valita kulutettavaa musiikkia käytännössä loputtomasta musiikkimerestä Internetin kautta.

2.2 Skene ja paikallisuus

Skenestä (*scene* engl.) voidaan puhua yleisellä tasolla miltei mistä tahansa musiikin, taiteen tai kulttuuriin piiriin kuuluvasta. Englanninkielen sana *scene* suomennetaan sanakirjan mukaan seuraavasti: kohtaous, näyttämö, tapahtumapaikka, maisema, kulissi, paikka, näköala. Skene kääntyy vaivatta suomen kielen puhekielisyyteen, mutta sen määrittelemisen ei ole tieteellisessä kontekstissa aivan yksinkertaista. Yleisesti ottaen skene on vakiinnuttanut asemaansa puhekielessä tapana kuvata yleensä marginaalista ja asialleen vannoutunutta ryhmää – puhutaan rap-skeneistä, punk-skeneistä tai peli-skeneistä.

Tarja Rautiainen-Keskustalon (2007, 322) mukaan nykypäivän medioituneessa kulttuurissa maantieteelliset raja-aidat kaatuvat, eikä skenen käsitettä ole mahdollista määritellä pelkästään paikallisuuden perusteella.

Medioituneessa maailmassa paikallisuus voidaan nähdä muuttuneen osaltaan kosmopoliittisuudeksi, mikä näkyy myös skenen määrittelyissä: enää ei kuuluta pelkästään ”Tampereen rock-skeneen”, vaan laajempaan kokonaisuuteen, jota määrittelevät Internetin jakamat diskurssit, sekä imaginaariset yhteisöt. Näin ollen paikallisen voidaan nähdä olevan medioituneessa kulttuurissa aina suhteessa globaaliin.

Paikallisessa näkökulmassa ”paikallisuuden asenne” näyttäytyy skenen toimijoita yhdistävänä tekijänä. Paikallisuuden samankaltaiset kokemukset synnyttävät yhteisöllisyyttä ja me-henkeä, jotka muuttuvat tätä kautta kulttuurisiksi pääomiksi.

Paikallisuus on kuitenkin merkityksellistä myös Internetissä. Kaarina Nikunen (2005, 97) toteaa, että Internet voidaan nähdä faniuden julkisena tilana. Toisaalta sähköisesti sosiaalisessa kanssakäymisessä olevat skenet voidaan määritellä myös mielikuvayhteisöiksi (engl. *imagined community*), koska sen jäsenet eivät ole pääsääntöisesti fyysisessä kontaktissa keskenään. Tämän ei kuitenkaan nähdä vähentävän yhteisöön kuulumisen tunnetta (Laitinen 2003, 44).

Skeneä voisi verrata osuvasti urbaanin heimon käsitteeseen (engl. *neo-tribe*). Urbaanin heimon käsite on ranskalaisen sosiologin Michel Maffesolin (1996, 9) 1980-luvulla kehittämä. Kevin Hetherington (1998, 50) on tulkinnut Maffesolia niin, että heimoutumisella tarkoitetaan postmodernin maailman yhteisöjä, jotka ovat niin sanottuja ”tunteen yhteisöjä” – yhteisöjä, jonka jäseniä yhdistää saman henkisyys tunteen ja identiteetin tasolla. Barry Shank (1994, 122) kirjoittaa tutkimuksessaan Austinin rock n’ roll skenestä, että skene luo mielihyvää, identiteettejä ja merkityksiä (vrt. Nikunen 2005, 38).

Englantilainen Keith Kahn-Harris (2007, 14) on tutkinut metallimusiikin skenejä. Kahn-Harrisin mukaan skene liitetään usein undergroundiin ja vastakulttuuriin, joka pyrkii tietoisesti pois valtavirrasta. Skenen voi nähdä puhekielessä myös vahvana identiteetin osana: skeneen kuuluva ei välttämättä tiedosta olemistaan osana sosiaalista ryhmää ja toimintaa (Kahn-Harris 2007, 21). Näin ollen skeneen kuuluminen, tai kuulumattomuus, luo sosio-symbolisia arvoja, joiden kautta

henkilökohtaisia identiteettejä rakennetaan yhteisöissä. Paikallinen identiteetti rakentuu englantilaisen sosiologin Stuart Hallin (1997, 257) mukaan eron kautta. Paikallisuus voi luoda lisäarvoa kuten myös paikallisuudesta erottautuminen. Stuart Hallia voidaan myös tulkita niin, että paikallinen identiteetti rakentuu erottautumisella paikallisesta stereotypiasta.

Stereotypioilla on paikallisuuden kannalta tärkeä rooli nimenomaan määrittelyn välineenä; määrittelemme maailmaa stereotyyppien kautta niillä perustein kuin ne kulttuurisissa puitteissa esiintyvät – samaistuen ja erottuen niistä. Näin ollen voimme tarkastella maailmaa Hallin mukaan ”järjellisesti”.

Skenen tapaan jäsenellä maailmaa liittyy myös reflektiivisyys. Keith Kahn-Harrisin (2007, 141-142) mukaan skeneä voidaan määritellä reflektiivisen yhteisön määreellä. Tällä hän tarkoittaa skenen sisällä olevien toimijoiden tietoisuutta skenestä ja siihen kuulumisesta. Reflektiivinen yhteisö eroaa perinteisestä yhteisön määritelmästä kuitenkin niin, että skeneen kuulumisen mielekkyys riippuu skenen sisällä olevan toimijan aktiivisuudesta. Tämä luo myös monimutkaisen identiteettimääritteen siitä, mikä on arkielämän ja skene-elämän ero. Kahn-Harris (2007, 19) toteaaakin, että aktiivinen toimijuus vaatii tuotantoa ja vastaanottamista: skenen sisällä toimijat tuottavat taidetta ja kulttuuria, samalla he myös vastaanottavat ja kuluttavat sitä.

Anthony Giddens (1984, 9) kirjoittaa, että reflektiivisyys on tietoista tarkastelua ihmisen omaan käyttäytymiseensä. Samalla se on arviointia ja päätelmien tekemistä. Kahn-Harrisin (2007, 141-143) näkemykset skenestä ja sen reflektiivisyydestä sivuavat Giddenssiä. Kahn-Harris ottaa huomioon skenessä sosiaalisen kanssakäymisen ja sosiosymbolisen ulottuvuuden. Hän kirjoittaa, että skene on reflektiivinen tai anti-reflektiivinen – sen kautta voidaan joka tapauksessa tarkastella skenen luonnetta. Sosiaalipsykologi Gerard Duveenin (2007, 548) mukaan reflektiivisyyden kautta sosiaaliset ryhmät pyrkivät ”järjeistämään” käsityksiään maailmasta (vrt. Hall 1997). Duveenia mukaillen reflektiivisyyden voi nähdä olennaisena osana skenen maailmankatsomuksen lainalaistamista.

Skenessä ei ole yhteisesti valittua johtajaa tai organisoitua hierarkiaa, vaan se perustuu sosiosymbolisille saavutuksille ja pääomille. Skeneen kuuluvat henkilöt määrittelevät toimijoiden ”hierarkisen” tason aktiivisen osallistumisen kautta. Aktiivisuus eri muodoissaan voidaan katsoa olevan kulttuurista pääomaa toimijoiden välillä. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että skenen sisällä olevat toimijat pyrkisivät tietoisesti arvoasetelmissa ylöspäin, koska skenen sisäistä hierarkiaa tuotetaan ensisijaisesti sen ulkopuolelta

Tässäkin kohtaa skeneä voisi verrata kulttiin, jossa tärkeää on sitoutuneisuus ja toiminnallisuus. Kovalan ja Saresman (2005, 13) mukaan kulttiin tarvitaan sitoutuneita ja aktiivisia toimijoita, jotka määrittelevät kultin sisäiset pelisäännöt ja toteuttavat niitä. Skenessä aktiivisesti mukana olevat toimijat asettuvat samankaltaiseen rooliin skenen käytäntöjen määrittelijöinä toimintansa kautta.

2.3 Tilan tuottaminen

Paikallisuuden ymmärtäminen paikallisena ihmisenä on mahdollista vain olemalla paikallinen: kaupunki edustaa ja symboloi siellä asujalle ja eläjälle erilaisia asioita verrattuna siellä lomailevalle turistille. Paikallisuus on subjektiivinen kokemus, joka perustuu kokemuksille ja oletuksille. Tässä tutkimuksessa haluan lähestyä paikallisuuden kokemuksia imaginaarisen tilan hahmotuksena, erityisesti ranskalaisen filosofin Henri Lefebvren (1991) tilan tuottamisen teorian kautta. Teorian vahva sosiokulttuurinen ote on omiaan tarkastellessa paikallisen skenen merkityksiä yhteiskunnassa ja kulttuurissa.

Vaikka Lefebvren filosofiset ja paikoin hieman vaikeaselkoiset tekstit ovat osin hankalia tulkittavia, ne ovat käyttökelpoisia sosiaalisen tilan ja yksilönkokemusten ymmärryksessä. Lefebvren (1991, 62) teoria tulkintatapana tilantutkimuksessa korostuu myös sen monien erilaisten lähestymistapojen kautta.

Kaisu Kumpulaisen (2012, 5-6) mukaan Lefebvren ”triadin” kolme osaa voidaan nähdä moninaisena, mutta käyttökelpoisena ja konkreettisena työkaluna tilan tutkimiseen. Triadin vahvuus on tilan eri ulottuvuuksien korostamisen mahdollisuus.

Lefebvre (1991, 33) havainnollistaa tilanhahmottamista kolmiolla, jonka keskellä on *tila*, jossa elämme ja jonka ympärillä rakentuu tilan eri elementit; *havaittu, käsitteellistetty ja eletty tila*. Tila on Lefebvren mukaan aina sosiaalisesti tuotettua. Tilan kokeminen ja tuottaminen ovat muutoksen alainen prosessi, joka erityisesti eletyn tilan tasolla on abstrakti ja moniulotteinen.

Ensimmäisen tason, eli *havaitun tilan* on tarkoitus kuvata materiaalista ja konkreettisesti aistittavaa tilaa. Toinen taso, *käsitteellistetty tila* kuvaa vallitsevaa, tilan virallista diskurssia. Virallinen tilan diskurssi tarkoittaa tilan tuotantotapoja, joita ohjaavat tilan suunnittelija, hallinto ja instanssit jotka tuottavat *virallisen tilan diskurssia*. Kolmas taso, *eletty tila* kuvaa yksin tilan hahmottamista abstraktimmalla tasolla. Tällä tasolla tilan muodostuminen kytkeytyy alitajuntaan, tiedostamattomaan ja kuvitteelliseen tilan tuottamiseen, joka on pikemminkin symbolinen kuin fyysinen. Kolmas taso, niin sanottu *Thirdspace* ikään kuin rakentuu fyysisyyden ja sen tuottaman tilan päälle tarkastellen sen kautta yksilön kokemuksellista maailmaa. (Lefebvre 1991, 38-40.) Tilan rakennuksen teoria, ja varsinkin sen kolmannen tason alitajuinen, jopa metafyyminen rakentuminen sopii hyvin Kahn-Harrisin (2007, 21) ajatuksiin skenen tiedostamattomasta kuulumisesta; skene luo elettyä ja käsitteellistettyä sosiaalista todellisuutta, johon kuulumista yksilö kuitenkin käsittelee subjektiivisesti.

Arjun Appadurain (1998, 53) mukaan kulttuurin kuvauksia voidaan lähestyä paikallisuuden kokemuksen kautta. Mielestäni sosiaaliseen todellisuuteen liittyy itsessään paikallisuuden käsite, koska paikallisuus luo sosiaaliselle todellisuudelle ja sen rakentumiselle kontekstin. Tätä kontekstia tarkastellessa tarkastelemme samalla paikallisuuden kokemuksia globaalissa maailmassa.

Globalisaatio ja imaginaarinen paikallisuuden kokemus ovat vahvasti läsnä sosiaalisen todellisuuden kokemuksissa, jonka kautta rakennamme erilaisia identiteettejä. Sosiaalinen

todellisuus, sen tapa rakentua, ja lopulta sen ilmentyminen toimijuudessa, on olennainen osa pohdittaessa paikallisuuden ja skenen välistä suhdetta.

Musiikista puhuttaessa ja kirjoittaessa käytetään usein hyväksi metaforisia ja stereotyyppisiä kuvauksia. Näin on mahdollista välittää musiikin synnyttämiä mielikuvia ja tunnetiloja - affekteja. Kaarina Nikusen (2005, 336) mukaan affektit eivät pysähdy liikutukseen ja tunteeseen, vaan affektit mahdollistavat toimintaa. Affektit voidaan sijoittaa myös paikkaan, jolloin ne alkavat kuvata paikallisuutta. Paikallisuuden erilaiset kokemukset antavat diskursseille konkreettisen kosketuspinnan, joissa erilaiset ihmiset kuvaavat omaa paikallista tilaansa. Nämä erilaiset kuvaukset sijoittuvat skeneen, joka luo oman alakulttuurisen maailmansa sääntöineen ja arvoineen. Musiikin affekteja kuvailemalla on mahdollista ilmentää sen metaforisia ominaisuuksia ja erityispiirteitä. Tarkastelemalla näitä piirteitä pystymme muodostamaan erilaisia musiikkiskenejä ja niiden määritelmiä.

2.4 Toimijuus

Toiminta on tärkeä osa sosiaalisen todellisuuden rakentumista. Toiminnan kautta syntyy kulttuuria, jota pidetään aktiivisena. Tämä synnyttää yhteisöllisyyttä. John Heritage (1984, 24) toteaa, että toimijuutta voidaan jakaa erilaisiin toimintayksiköihin; ensimmäinen toimintayksikkö rakentuu *toimijasta* itsestään, hän on teon tekijä. Toinen yksikkö perustuu toiminnan päämäärälle – mihin toiminta pyrkii? Kolmas toimintayksikkö on *nykytilanne*, jota toimija pyrkii toiminnalla muuttamaan. Nykytilanteeseen voidaan lukea kaksi puolta; ulkoisen ehdot, jota toimija ei pysty kontrolloimaan, ja sisäiset ehdot, jota toimija kontrolloi toiminnallaan. Neljäs ja samalla viimeinen toimintayksikkö on orientaatiotapa, joka perustuu syihin, jonka takia toimija toteuttaa toimintaansa. Tätä kautta on mahdollista tarkastella toimijuutta skenessä myös toimintamekaanisessa mielessä. Heritagen ajatukset toimintayksiköistä sivuavat Kahn-Harrisin

(2007, 141) näkemyksiä reflektiivisyydestä siinä mielessä, että reflektiivisyyteen vaaditaan toimintayksiöitä, jonka kautta on mahdollista tiedostaa toimijuutta ja toiminnan motiiveja. Myös kanadalainen filosofi Charles Taylor (1985, 3) jakaa Heritagen ajatuksen toimijuudesta. Taylor korostaa toiminnan hyötysuhteiden erottamista ja havainnointia. Tämän kaltaisen reflektiivisyyden kautta toimija voi Taylorin mukaan kehittää itsetietoisuuttaan toimijuudesta.

Taylor (1985, 291) puhuu myös kielen merkityksestä toimijuudessa. Taylorin mukaan kielen ymmärtämisessä ensimmäinen tärkeä asia on tunnistaa kulttuurinen konteksti kielen representaatiossa. Taylor siteeraakin tekstissään wittgensteinilaista slogania: ”kielen ymmärtäminen vaatii elämän muotojen ymmärtämistä”. Alakulttuurinen toimijuus ja siellä elävä kieli ovatkin erittäin tärkeässä roolissa identiteetin ja kulttuuristen mallien ymmärryksessä; toimijan tulee ymmärtää skenessä vallitsevaa elämäntyyliä, jotta voisi ymmärtää toimijuuden kieltä (vrt. Husa 1995).

Toinen näkökulma toimijuuteen sosiaalitieteellisessä kontekstissa on Talcot Parsonsin (ks. Heritage 1984, 24) toimintateorian eräs perusväittämä: ”kaikki sosiaalitieteet käsittelevät sosiaalisen toiminnan järjestelmiä”. John Heritage (1984, 24) kirjoittaa, että Parsonssia on kuitenkin kritisoitu toimijuuden subjektiivisen kokemuksen vähäisestä huomiosta. Paikallisuus, paikallisuuden tunne ja kuuluminen johonkin ovat subjektiivisia kokemuksia. Näin ollen paikallisuus ja paikallinen toimijuus, sekä niiden tarkastelu vaativat subjektiivisten kokemusten avaamista ja ymmärrystä. Silti Parsonssin teorialla tuntuu olevan sijaa nykypäivänäkin – toiminnan mekanismeja on tärkeä ymmärtää, jotta olisi mahdollista ymmärtää toimijan subjektiivisia kokemuksia.

Tia DeNoran (2000, 17) mukaan musiikki vaikuttaa siihen, kuinka ihminen käyttää kehoaan ja tuntee tunteita ja läsnäoloa. DeNoran mukaan musiikilla on sosiaalista voimaa, joka ikään kuin ”virittää” ihmisiä toiminnan moodiin. Musiikin sosiaalinen vaikutus ilmenee eräänlaisena ”elämän soundtrackina”, jossa musiikki saa sosiaalisia ja sosiopsykologisia merkityksiä. Lähestyn musiikkia

tässä tutkimuksessa paikallisena sosiaalisena ja sosiopsykologisena ilmiönä jolla on suuri rooli sosiaalisen todellisuuden rakentajana.

2.5 DIY – Do-It-Yourself kulttuuri

DIY-kulttuuri on usein liitetty osaksi punk-kulttuuria, johon se monin osin myös kuuluu. DIY ei ole kuitenkaan perusluonteeltaan aina poliittista, vaikka se ilmentääkin usein markkinatalouden ulkopuolista toimintaa. DIY-kulttuuriin liittyy vahvasti ajatus vapaasta taiteellisuudesta ja luovuudesta – kuka tahansa on vapaa tekemään ja tuottamaan taidetta (vrt. Jenkins 2006).

Amy Spencer (2008, 11) kiteyttää DIY-kulttuurin perusajatuksen lauseeseen ”olla mukana”. Spencerin mukaan DIY-ideologiaan kuuluu nimensä mukaisesti tekemisen etiikka ja estetiikka. DIY on itsenäisten kokonaisuuksien rakentamista omaehtoisesti, jonka kautta täytetään valtavirtakulttuurissa olevia aukkoja. DIY-kulttuuriin liittyy myös DIY eetos, joka luo DIY-kulttuurille poliittista pääomaa. DIY tarjoaa mahdollisuuksia tulkita ja kehittää eriäviä tulkintoja sosiaalisesta todellisuudesta (Lewin & Williams 2009, 77).

Richard A. Petersonin ja Andy Bennettin (2004, 5-6) mukaan DIY-kulttuurilla on yritteliäs ja aloitekykyinen luonne. DIY-kulttuuri on ilmiönä olennainen teema skenen dynamiikkaa pohdittaessa. Petersonin ja Bennettin mukaan DIY-kulttuurissa olennaista on se, että DIY tarjoaa vaihtoehdon transnationaaliselle musiikkiteollisuudelle omavaraisesti ja omilla ehdoilla.

George McKay (1998, 6) määrittelee DIY-kulttuurin ”suoran toiminnan kulttuuriksi”. Suora toiminta voidaan nähdä viittaavan välikädettömyyteen, vapaaseen kulttuurin jakamiseen, mutta myös eräänlaisen ”kulttuurityhjiön” itsenäiseen täyttöön.

Tarkastelen DIY-kulttuuria tässä tutkimuksessa yhteisöllisyyden ja vapaan toimimisen kannalta. Toimijuuteen DIY-kulttuuri liittyy olennaisesti vapaaehtoisuuden ja erilaisten entiteettien luomisen kautta. DIY-kulttuurissa on olennaista tuottaa ja jakaa itsenäisiä kokonaisuuksia, jotka koetaan tarpeelliseksi.

Toisaalta DIY-kulttuuriin liittyy myös elämäntavan käsite. Marja Järvelä (1994, 75) määrittelee elämäntavan ihmisten arkielämän prosessiksi edellytyksineen ja pyrkimyksineen. DIY-elämäntyyli liittyy vahvasti toimijuuteen alakulttuurissa juuri elämäntavan ja sen toteuttamisen kautta. DIY-kulttuuri liitetään usein vastakulttuureihin. Vastakulttuuri määritellään yleisesti kapinana yhteiskunnan symbolisia merkityksiä vastaan. Tämän kapinan luomat negatiot valjastetaan yleensä yhteiskunnan muutospyrkimyksiin. Tässä näkökulmassa DIY-kulttuurin voidaan nähdä symboloivan irrottautumista kapitalismista itsenäiseksi toimijaksi. Näin ollen DIY-kulttuuri saa poliittisen merkityksen. DIY-kulttuuri voidaan liittää myös Internetissä käyttäjien luomiin sisältöihin ja sisältöalustoihin (UGC – User-Generated Content).

DIY-kulttuuria voisi määritellä toiminnan tavaksi, joka ei itsessään – pelkästään toiminnan tapana – ole poliittista, mutta joka tuottaa globaalissa maailmassa monialaista ruohonjuuritason konvergenssia juuri sen marginaalisen ja alakulttuurisen luonteen takia. DIY-kulttuuriin ja elämäntyyliin liittyy vahvasti osallistumisen kulttuuri (esim. Delwiche & Jacobs Henderson 2013; Jenkins 2006). Osallistumisen kulttuuri nivoo DIY-kulttuurin osaksi alakulttuurin skenejä.

DIY-kulttuuri on luonteeltaan monitasoista. Sen arvomaailmassa korostuu tekeminen ja tekemisen arvo itsessään. Riippumattomuus on tärkeä osa DIY-kulttuurin sisäisiä arvoja.

DIY julkaisuissa sisällöt ovat usein valtavirtaan verraten eri tavoin kunnianhimoisia ja puhuttelevia. Ne ovat usein suunnattu pienille ja harrastuneille yleisöille. Julkaisujen kunnianhimo perustuu enemmän originaaliin ja ainutlaatuiseen representaatioon kuin tehotuotettuun täydellisyyteen ja

massatuotantoon. Amy Spencerin mukaan (2008, 11) DIY-kulttuuriin yksi tärkeimpiä toiminnan periaatteita on, että toiminta ei vaadi ammattilaisuutta tai ammattimaisuutta.

Michael Margolis (1994, 125) toteaa, että lähtökohta taiteen sensuuriin on ehkäistä mahdollisia vaikutuksia yleisölle. Tämä pitää sisällään ajatuksen taiteen ja estetiikan olemassa olevista hegemonioista; taiteelle on asetettu tietynlaiset moraaliset sekä esteettiset vaatimukset ja normit, joiden puitteissa taidetta arvioidaan. DIY-kulttuurissa näitä arvoja ei – ainakaan periaatteessa – ole. Tämä erottaa DIY-kulttuurin valtavirran toimintaperiaatteista. DIY-kulttuurin sisällä toimivat sosiaaliset ryhmät tuottavat kulttuuria ja taidetta vallitsevan kulttuuri- ja taide hegemonian ulkopuolelle joskus jopa provokatiivisin keinoin. Margolis (1994, 125) kuitenkin toteaa, että kaikki taide ei ole tehty poliittiseksi tai kommunikatiiviseksi. Tämä luo kuitenkin ristiriidan valtakulttuurin asettamille moraalisille ja esteettisille taiteen arvoille; hegemonian taiteen arvojen päämäärä on tukea valtasuhteita, näin ollen hegemonisesta näkökulmasta kaikki taide ei voi olla arvokasta. DIY-kulttuurin voisi luonnehtia pyrkivän niin sanottuun ”puhtaaseen”, vallasta vapaaseen taiteeseen. Mielestäni Margoliksien kuvaus taiteesta suhteesta politiikkaan ja hegemoniaan tukee edellä esittämiäni määritelmiä DIY-kulttuurista ja sen luonteesta: DIY-kulttuuri elää marginaalin ja valtavirran välisellä alueella alati muuttuen ja kehittyen säilyttäen kuitenkin selkeän roolinsa marginaalissa toimivien ihmisten yhteenliittäjänä.

3. Analyysi

Käsittelen tässä luvussa paikallisuuden diskursseja skenen ja toimijuuden näkökulmista. Alustavan analyysin perusteella olen valinnut käsiteltävästä aineistosta tarkasteltavaksi kaksi erilaista diskurssia: eronteon diskurssin ja vuorovaikutuksen diskurssin. Aineistoni pitää sisällään eronteon ja vuorovaikutuksen teemoja monilla eri tasoilla, jotka liittyvät pohjoiseen identiteettiin ja paikallisuuden keskeiseen rooliin hengenluojana skenessä. Nämä kategoriat, jotka itse tuotan, käsittelevät paikallisen skenen konseptia. Tätä konseptia, ja sen rakentumista, on mahdollista tutkia keskittymällä aineistossa eronteon ja vuorovaikutuksen teemoihin, jotka sijoittuvat oululaiseen kulttuuriympäristöön ja siellä tapahtuvaan toimintaan.

Eronteon diskurssi on aineistossani esitetty yksilöllisellä tasolla ja yleisessä kontekstissa. Eronteolla tarkoitan erityisesti eroa pohjoisen ja etelän välillä, mutta myös erontekoa julkisen paikallisuuden ja ruohonjuuritason paikallisuuden kokemusten välillä. Diskurssi määrittelee pohjoisuutta stereotyyppien ja vertailun kautta: paikallisuus oululaisessa kontekstissa määrittyy vahvasti pohjoisella identiteetillä ja välimatkalla etelään. Pohjoisuus asettuu puheessa marginaaliin.

Diskurssi tuo esille asioita, joita pohjoisessa ei ole, tai asioita joihin etelän ei koeta kiinnittävän huomioita. Henkilökohtainen taso korostaa olemista osana paikallista toimintaa, joka näyttää vaikuttavan vahvasti toimijuuden identiteettiin. Yleisellä tasolla diskurssi nostaa esille lokaalin skenen yhteisiä paikallisuuskäsityksiä. Diskurssi puhuu myös marginaaliin kuulumisen tasosta, jota käsitellään tärkeänä määrittävänä tekijänä puhuttaessa paikallisuudesta.

Vuorovaikutuksen diskurssi tiivistettynä puhuu puolestaan paikallisesta sosiaalisesta toimijuudesta ja sen eri tasoista. Toiminnallinen vuorovaikutus nousee esille tärkeänä tapana rakentaa yhteistä sosiaalista todellisuutta.

Vuorovaikutuksen diskurssi nousee ikään kuin paikallisuuden, ja siihen liitettyjen stereotyypioiden yläpuolelle heijastaen ruohonjuuritason yhteenkuuluvuutta. Vuorovaikutuksen diskurssiin liittyy vahvasti DIY-kulttuuri yhteisöllisyyden rakentajana ja vuorovaikutuksen edistäjänä.

3.1 Eronteon diskurssi

Eronteon diskurssi ilmenee tarkastelemassani aineistossa useilla eri tasoilla. Diskurssi nostaa esiin teemoja paikallisen musiikkikulttuurin ja sen historian tiedostamisesta, maantieteellisen etäisyyden ja pohjoisen marginaalin tasosta, paikallisuuden symbolisesta tasosta ja vaihtoehtoisen paikallisuuden tasosta. Eronteon diskurssi pyrkii nimensä mukaisesti määrittämään paikallisuutta ja skeneä kuulumisen ja kuulumattomuuden kautta. Olennaista tässä diskurssissa on tapa puhua kuulumisesta marginaaliin, sekä sen tiedostamisesta ruohonjuuritasolla. Eronteon diskurssi ilmentää sitä, miten toimijat määrittelevät paikallisuutta ja rakentavat omaa identiteettiään.

3.1.1 Paikallinen musiikkikulttuuri ja historiallinen jatkumo

Paikallinen musiikkikulttuuri ja sen tunteminen näyttävät tämän diskurssin kontekstissa olevan tärkeä osa paikallisuuden määritelmää. Paikallisen musiikkikulttuurin tunnistaminen on myös tapa sijoittua paikalliseen skeneen ja sen historialliseen jatkumoon.

”Ihan alkujaanki, joskus vaikka viistoistavuotiaanaki oli tietoisuus, vaikka siitä, että joku Kauko Röyhkä oli Oulusta. No sitte se vaan tuntu siistiltä, että itteki on samasta kaupungista ku Kauko Röyhkä. [M26 kertoo]”

Haastateltavan kommentti puhuu ”tietoisuudesta” paikallista musiikkihistoriaa kohtaan. Samalla haastateltava kokee paikallisuuden yhdistävänä tekijänä itsensä ja oululaiseen populaarimusiikin historian välillä. Kauko Röyhkän merkitys oululaiseen musiikkikulttuuriin, sen identiteetin ja stereotypioihin esimerkiksi mediadiskursseissa on merkittävä. Röyhkän persoonallinen ja valtavirrasta poikkeava musiikki linkittyy monin tavoin myös tämän päivän oululaiseen populaarimusiikkiin.

”Ja sit, no vähä myöhemmin tutustu Radiopuhelimien musiikkiin, ja sen niinku tiesin, että Radiopuhelimet on Oulusta. ja sit no, ne on tavallaan niinku niin, että se oululaisuus on määrittänyt niinku sitä bändiä, ja sit tavallaan, se tuntuu tosi siistiltä, että itte on kans sitte Oulusta myös koska Radiopuhelimet on Oulusta. [M26 kertoo]”

Pohjoisuus vaikuttaa käsitteellistyvän puheissa hyvin konkreettiseksi määritelmäksi tietynlaisesta hengestä, jonka merkitykset ovat kuitenkin paljon syvemmällä kuin ne yleisellä tasolla puheessa pohjoisuudesta näyttäytyvät.

Haastateltava kommentoi Radiopuhelimet-yhtyettä ja sitä, kuinka oululaisuus on hänen mukaansa määrittänyt yhtyettä. Historialliseen jatkumoon asettautuminen rakentaa näin ollen diskurssia oululaisesta toimijuudesta, jossa paikallisuus on tärkeä ja vahvasti toimintaa määrittävä piirre. Historialliseen jatkumoon asettuminen ja siitä inspiroituminen rakentaa me-henkeä, jolla on tärkeä merkitys myös oman identiteetin määrittelyssä. Toisaalta paikallinen musiikkihistoria voidaan nähdä myös kategorisointina. Paikallisuus leimaa musiikkia, määritellen sen samalla omaksi paikalliseksi genrekseen. Tätä kautta paikallinen skene rajaa itse itseään – skenen rajat määrittävät osaksi paikallisuuden kokemuksen kautta.

Paikallisuus voidaan nähdä myös kulttuurisena pääomana, joka vaikuttaa paikallisen tason sosiaalisessa kanssakäymisessä. Samalla tämä kulttuurinen pääoma on arvokasta ulko-oululaisesta näkökulmasta, sillä se yhdistää toimijan eräänlaiseen paikallisen musiikkiskenen kaanoniin. Skenessä on olennaista siihen kuulumisen, joka koetaan kuulumisena ”johonkin hyvään”. Tämä

sivuaa muun muassa Tarja Rautiainen-Keskustalon (2007, 321) määritelmään skenestä ”kuulumisena johonkin hyvään”.

Oululaisuus, kuten mikä tahansa paikallisuus on tärkeä osa lokaalia musiikkikulttuuria. Paikallisuus luo identiteettiä. Se on symbolinen arvo, siihen sisältyy perinteitä, jotka kehittyvät ja muovautuvat sukupolvien saatossa. Paikallisessa musiikkikulttuurissa sukupolvi voi tarkoittaa muutaman vuoden ikäeroja. Sukupolvi syntyy tiettyssä iässä koetuista avainkokemuksista, jotka yhdistävät ihmisiä (Mannheim 1956). Paikallisen musiikkikulttuurin kokemus, eräänlainen ”herääminen” paikallisuuteen, ja sen alakulttuuriseen tarjontaan on merkittävässä asemassa identiteetin ja alakulttuurisen pääoman syntymisessä¹ – alakulttuurisuus, ja siihen kuuluminen on itsessään arvokas pääoma, joka ilmentää elämäntapaa ja tyyliä. On väitetty, että elämäntyyliä ja ”tyylittelyä” esiintyy eniten siellä, missä taloudellinen pääoma on runsainta (esim. Järvelä 1994, 76). Aiemmin esille tulleen Marja Järvelän (1994) elämäntavan ja tyyliin määritelmän pohjalta voi esittää aineistoni kontekstissa ajatuksen siitä, kuinka alakulttuurinen elämän tyyli, ja ”tyylittely” on runsainta sellaisilla kentillä, joissa taloudellisen pääoman sijaan kulttuurinen pääoma on runsainta.

Saman paikkakunnan jakaminen ja paikallisen musiikkihistorian tunnistaminen musiikkikulttuurissa tuottaa lisäarvoa. Lisäarvo ja paikallisuus voidaan nähdä kulttuurisena pääomana, jota arvostetaan erityisesti paikallisesti.

Tässä otteessa ”lisäarvo” voidaan tulkita kuitenkin myös eräänlaiseksi toiseudeksi. Toiseus liittyy erityisesti identiteettiin ja sen tunnistamiseen. Pekka Suutari (2013, 258) kuvaa Stuart Hallin identiteettiteoriaa niin, että toiseuden kautta tehdään eroa ”muihin”. Suutarin mukaan toiseudella pyritään pikemminkin kulttuuristen rajalinjojen vetoon kuin ”myötäsyntyyseen samuuteen”. Paikallisuuden ja identiteetin suhteessa on kyse kulttuurisesta rajanvedosta, joka puheessa ilmenee myös osin paikallisesti periytyvänä kulttuurisena pääomana.

¹ ”Alakulttuurinen pääoma” on Sarah Thorntonin (1995, 11) käyttämä termi alakulttuuriin kuulumisesta ja sen tavoista.

Toiseus voidaan nähdä pohjoisuutena; Radiopuhelimien² musiikki on vahvasti leimattu eräänlaiseksi pohjoisuuden representaatioksi varsinkin musiikkimedioiden toimesta. Toisaalta yhtye näyttää symboloivan diskurssin kautta paikallisellakin tasolla oululaisen alakulttuurin paikallisuuskäsitystä. Olennaista oululaisuuden symboleissa on kuitenkin tapa erottautua ja tehdä eroa ”muuhun”. Tämä sivuaa Suutarin tulkintaan kulttuurisesta rajanvedosta, mutta myös Stuart Hallin (1997) näkemyksiä stereotyyppien roolia maailmamme jäsentäjinä. Stereotyyppinen pohjoinen ja sen tiedostaminen määrittävät paikallista kulttuurista kartastoa. Rajanvetoja esiintyy myös sanoitusten tematiikassa. Tämä ilmenee suorasti vaikkapa ”Oulu on kaupungin nimi” – nimisellä albumilla. Myös Kauko Röyhkän tuotannossa on vahvoja viitteitä pohjoisuuteen, esimerkkinä *Paska kaupunki* –kappale, joka voidaan lukea Röyhkän tuotannon merkittävimpien teosten joukkoon. Tähän kulttuuriseen ja musiikinhistorialliseen jatkumoon asettautuminen vaikuttaa synnyttävän ”kuulumisen” tunnetta, joka taas tuottaa kulttuurista pääomaa. Tämä pääoma näyttäytyy paikallisuuden, siihen liittyvän historian, sekä stereotyyppien erityisarvona.

On mielenkiintoista huomata, kuinka oululainen vaihtoehtoisen musiikin historia tuntuu vaikuttavan diskurssiin ”jatkumon” elementtinä. Vaihtoehtoinen, valtavirrasta poikkeava musiikki vaikuttaa olevan merkittävä tekijä skenelle. Oululaisen vaihtoehtomusiikin historia tuntuu määrittelevän osaltaan paikallisuutta ja sen käsityksiä; yhä aktiiviset yhtyeet ja artistit rakentavat kuvaa oululaisesta vaihtoehtomusiikista Oulun ulkopuolella, mutta samalla ne edustavat oululaisuutta Oulussa. Näin ollen ajatus paikallisesta genrestä on hyvin perusteltua. ”Jatkumo” pitää yllä eronteon diskurssia myös historiallisessa mielessä; eristyneisyyden, omaleimaisuuden ja paikallisuuden tunne tekemisessä vaikuttaa olevan eräänlainen sukupolvien avainkokemus. Toisaalta merkittävää on myös se, että sekä kansallisella että kansainväliselläkin tasolla tunnettuja oululaisia yhtyeitä ei mainita puheessa käytännössä ollenkaan.

² Radiopuhelimet on oululainen vuonna 1986 perustettu rock-yhtye, joka on eteenkin musiikkimedioiden toimesta nostettu eräänlaiseksi ”Oulurockin ikoniksi” ja ”malliesimerkiksi”.

Oulua kuvailtiin – varsinkin 1990-luvulla – vahvasti ”metallikaupunkina”. Kaupungista nousi esille kansainvälisesti tunnettuja metalliyhteitä. Kansainvälinen menestys ja vahva kategorisoituminen erityisesti metallimusiikin genreihin kertoo siitä, kuinka paikallisuuden symboliikka näistä yhtyeistä puhuttaessa ei näyttäydy diskursseissa vahvana. Toisaalta vaikuttaa siltä, että yleisesti ottaen suosio, ja sitä kautta siirtyminen lähemmäs valtavirtaa työntää menestyneitä yhtyeitä kauemmas paikallisesta genrestä. Tätä voisi verrata Jenkinsin (2006, 155) ajatuksiin kaupallisen ja ruohonjuuritason konvergenssien vastavoimaisuuteen. Sijoittuminen tietoisesti marginaaliin voidaan nähdä myös vahvana kulttuurisena pääomana marginaalin näkökulmista.

Paikallinen genre voidaan nähdä myös sosiopsykologisena ilmiönä. Tia DeNoran (2000, 17) esittämää käsitystä mukaillen paikallinen genre on myös ”sosiaalinen soundtrack” paikallisille toimijoille niin musiikillisessa kuin symbolisessakin mielessä.

3.1.2 Maantieteellinen etäisyys ja pohjoinen marginaali

Eronteon diskurssissa toinen taso puhuu maantieteellisestä etäisyydestä ja eristyneisyydestä. Diskurssi pitää sisällään selkeitä kokemuksia välimatkasta etelään ja sen keskuksiin. Nämä keskukset koetaan olevan kaiken huomion keskipisteessä.

”Varmasti se vielä niinku marinoitunut, ja jotenki sillain terävöityny täällä se semmonen tietynlainen eristyksissä olo. Ettäkö tää ei oo kuitenkaan minkään näkösessä fokuksessa. Siis tosi harvoin. Ja ei Oulu oo sillain niinku... No nyt oli se Miss Farkku-Suomi leffa³! Ensimmäistä kertaa Oulu pääty pitkään aikaan sillain niinku tommosen isomman tuotannon, isomman yleisön tavottaneen jutun areenaksi tai semmoseksi viitekehykseksi. Niin niin.. Kyllähän täällä ollaan sikäli niinkö aika omillamme. Tää on semmonen ”Suomen Seattle” – tyyppinen juttu, että täällä on konkreettiset olot mitä on, ja sitte se niinkö eristyneisyys, niin minkä vitun takia pitäis lähtä pelleileen tollasien niinku mainstreamin pellesääntöjen tahtiin? Ei mittään järkeä! [M35 pohtii]”

³ Miss Farkku-Suomi on 1970-luvun Ouluun sijoittuva Matti Kinnusen ohjaama ja käsikirjoittama elokuva, joka perustuu Kauko Röyhkän samannimiseen romaaniin.

Haastateltava kertoo, kuinka eristyksissä olon kokemukset ovat terävöityneet ja ”marinoituneet” Oulussa. Puheessa viitataan erityisesti pitkään aikaväliin, jossa kokemukset ovat ”kehittyneet”, ja muodostuneet myös joillain tasoilla paikallisuuden metaforiksi. Haastateltava huomauttaa, että ei koe Oulun olevan ”fokuksessa”. Valokeilan ulkopuolella oleminen näyttää korostuvan marginaalissa ja sen toimijuuden kokemuksissa. Tärkeä huomio maantieteellisen välimatkan ja marginaalin kontekstissa on maininta ”konkreettisista oloista”, ja siitä kuinka nämä olot esiintyvät diskurssissa valtakulttuurista erottavana tekijänä.

Diskurssille on ominaista puhua konkreettisesta erottautumisesta etelästä ja sen ”ilmiöistä”. Mielestäni erottautumista voisi kuvata ennen kaikkea vahvasti koettuna toiseuden tunteena. Fokuksesta poissaolo diskurssin tasolla voidaan tulkita määrittävän Oulua omana, itsenäisenä ja riippumattomana areenana, jossa paikallisuudella on suuri rooli toimijan identiteetin ja toimintaperiaatteiden kannalta. Ruohonjuuritason skeneä voisi luonnehtia diskurssin perusteella eräänlaisena ”alakulttuurisena autonomiana”, jonka kautta skenen merkitys korostuu kansallisella ja paikallisella tasolla.

Eristyneisyys koetaan identiteettiä rakentavana tekijänä. Maantieteellisen välimatkan ja marginaalissa olemisen kokemuksen kautta diskurssi tuo esille vahvaa ruohonjuuritason paikallistunnetta, jota rakennetaan kulttuurisilla rajanvedoilla, ja jonka päämäärä on oman olemassaolon merkityksen perustelu suhteessa valtakulttuuriin.

Tärkeä huomio on myös maantieteellinen vertailukohta globaalilla tasolla: Oulua kuvataan ”Suomen Seattlena”. Musiikinhistoriassa Seattle on tullut erityisen tunnetuksi 1980- ja 1990-luvun taitteessa toden teolla läpilyöneestä grunge-aallosta. Grunge musiikkigenrenä sai vaikutteita punkista, metallista ja aikansa indie rockista. Tunnetuimpia kyseisen musiikkigenren edustajia ovat esimerkiksi Nirvana, Soundgarden ja Pearl Jam. Grunge kulminoituu vahvasti myös vuonna 1986 Seattlessa perustettuun Sub Pop levy-yhtiöön, joka toimi ensimmäisenä levymerkkinä monelle

genreä edustavalle yhtyeelle. Yhteys Seattleen löytyy myös Oulusta, jossa vuonna 1987 perustettiin Bad Vugum -niminen levy-yhtiö. Sen tarkoitus oli alun perin julkaista nimenomaan pelkästään Radiopuhelimet-yhtyeen levyjä, mutta myöhemmin Bad Vugum päätyi julkaisemaan myös useiden merkittävien suomalaisten marginaaliyhtyeiden albumeja. Näin ollen Oulun kuvaus ”Suomen Seattlena” ei ole kovinkaan kaukaa haettua, vaan se pikemminkin havainnollistaa paikallisuuden merkityksien vahvaa konkretisoitumista paikallisessa alakulttuurissa. Urpo Kovalan (2003, 189-190) mukaan merkitysrakenteita tärkeämpää on merkitysten ”signifikanssi”, merkitysten merkitys. Kovalan mukaan kulttuurituotteita ja merkityksiä tulisi tulkita ihmisten omilla ehdoilla. Oulun rinnastaminen Seattleen on merkittävää ja sen symbolinen merkitys paikallisen skenen määritteenä on ehkä vielä suurempi. Vahva alakulttuurinen vertailukohta kielii siitä, että kuinka paikallinen skene esiintyy diskurssissa globaalina.

”Ite oikiastaan tykkää siitä semmosesta kaupunki, tai semmosesta skenetyksestä, että niin niin, kannustetaan ja kannatetaan sitä niinku lähipiirin toimintaa, koska se on kummiski niinkö ainoa mistä voi saada semmosen selkeän käsityksen. Ja sillain, niin musiikissa ku kaikessa muussakin, että turha sitä on kaikkea aina hakea sillain kauempaa [M33 kertoo]”.

Haastateltava kertoo lähipiirin toiminnan kannattamisen tärkeänä. Tässä otteessa musiikin sosiopsykologinen merkitys sosiaalisen todellisuuden ja paikallisuuden kokemusten rakentajana korostuu erityisesti musiikin ja lähipiirin yhdistymisenä yhdeksi paikallisuuden määritelmäksi.

Eronteon diskurssin yksi taso on eräänlainen lähimusiikki, jossa koetaan tärkeäksi tietää ja tiedostaa musiikin ”alkuperä”. Haastateltava puhuu ”selkeästä käsityksestä”, joka liittyy olennaisesti erottautumisen diskurssiin. Lähipiirin toiminnan seuraaminen ja reflektointi antavat mahdollisuuden käsittää ja käsitellä syvemmillä tasoilla paikallista musiikkitoimijuutta. Erottautumisen diskurssi pitää sisällään näin ollen myös tason paikallisuuden ja skenen ymmärtämisestä. Ajatus ”lähimusiikista” sivuaa aiemmin esille tuotua Andy Bennettin ja Richard A. Petersonin (2004, 5-6) tulkintoja skenestä vastareaktionä transnationaaliselle musiikkiteollisuudelle. Lähipiirin toiminnan kannattaminen sivuaa myös vahvasti ajatuksia DIY-kulttuurin osallistavasta ja kannustavasta

ilmapiiristä. Tämä voidaan nähdä skenen dynamiikkaa mahdollistavana voimana. Lähipiirin toiminnan tukeminen, kannustaminen ja seuraaminen rakentavat me-henkeä. Lähipiirin kannattamiseen liittyy vahvasti myös yhteisökuulttuurin käsite, jonka olen tuonut aiemmin esille Henry Jenkinsin (2006, 155) määritelmien kautta.

”Ainahan livemusalle on tilaa, aina keikoille on tilaus ja silleen niinku jokaselle sukupolvelle pittää saaha ne omat bändit. Niitten pittää päästä hurraamaan ja moshaamaan niitten kavereitten musan tahtiin [M35 kertoo]”.

Skenen sisältämää yhteisöllisyyttä rakennetaan toimimalla yhdessä. Haastateltava mainitsee sukupolvet, joilla on tarve musiikille omassa yhteisössään. Hurraaminen kavereiden bändeille, sekä niiden kannattaminen rakentavat nekin osaltaan me-henkeä yhteisöllisessä kulttuurissa.

Olennaista diskurssissa on myös ystävyysuhteiden mainitseminen. Toimijuus ja toveruus ovat tärkeitä tasoja erottautumisen diskurssin rakentumisessa, sillä erottautumiseen omana itsenäisenä ryhmänään tarvitaan käsitys ja tunne ryhmään kuulumisesta.

Paikallisuuden kokemukseen liittyy ruohonjuuritasolla vahva tietoisuus lähipiirin toiminnasta. Toimijat refleктоivat skeneä, joka synnyttää affekteja. Sisäisen reflektion lisäksi skene reflektoi myös ulkopuolista sosiaalista todellisuutta. Reflektion kautta toimijat löytävät uusia näkökulmia toiminnalle. Reflektio avaa myös vaihtoehtoisen näkökulman niin sanottuun ”julkiseen valtakulttuuriin”, jota määrittelee kaupungin ylläpitämä virallinen diskurssi. Tätä kuvaa hyödynnetään esimerkiksi matkailussa, jossa paikallisuutta erityisesti brändätään. Erottautumisen diskurssi puhuu alakulttuurin ja ruohonjuuritason omasta paikallisuuden kokemuksesta, joka haastaa yleisen tason paikallisuuden käsityksiä esimerkiksi julkisesta tilasta ja estetiikasta.

”Tavallaan niinku oululaisuus alko tuntua sellaselta tietynlaiselta lisäarvolla ja sitte hoksasin, että suurin osa näistä niin sanotuista indielafkoista toimi Etelä-Suomessa ja käsittääkseni

etelässä on tietynlainen käsitys oululaisuudesta, että tää Oulu on jotenki tietynlainen kaupunki mistä tulee tietynlaista musiikkia [M26 kertoo].

Eronteon diskurssissa nousee esille usein myös viitteitä oululaisuuden käsityksistä Oulun ulkopuolelta. Haastateltavan mukaan etelässä pohjoinen määritellään ”tietynlaisena kaupunkina, josta tulee tietynlaista musiikkia”. Mervi Auttin (2005, 4) mukaan globaalissa keskustelussa marginaali on etelässä ja keskus pohjoisessa. Suomessa pohjoisuudesta puhutaan maantieteellisenä marginaalina, periferiana. Diskurssit asettuvat marginaalisiin näkökulmiin, joiden kautta maailmaa jäsennellään keskuksien ulkopuolelta. Toisaalta diskurssissa mainittu ”lisäarvo” rakentaa myös toiseuden diskurssia. Toiseus ilmenee tällöin ”kulttuurisena toisena”, jossa pohjoisen representaatio koetaan sijoittuvan automaattisesti marginaaliin. Tätä kautta skenen asettuminen ”kulttuuriseksi toiseksi” luo vastakulttuurista pääomaa, joka antaa pohjoisuudelle erityisen merkityksen suhteessa etelän kulttuurisesti itsestään selvänä pidettyyn keskus-asemaan. Pohjoinen representaatio toimii hyvänä esimerkkinä aiemmin esille tuomastani foucault’laisesta diskurssista. Sari Husan (1995, 22-34) mukaan foucault’lainen diskurssi rakentuu asenteiden ja mielipiteiden mukaan, joka määrittelee ihmisten toimintatapoja.

Diskurssissa puhutaan myös levy-yhtiötoiminnan keskittymisestä etelään. Tämä koetaan osaltaan paikallista identiteettiä rakentavana tekijänä. Välimatka tuo lisäarvoa ja erityisyyttä oululaisuuteen, sekä oululaiseen alakulttuuriin niin toimijuuden näkökulmista kuin paikallisidentiteetinkin määrittelyssä. Tätä kautta diskurssi kytkeytyy osaksi aiemmin käyttämäni Andy Bennettin ja Richard A. Petersonin (2004, 5-6) määritelmää DIY-kulttuurista vaihtoehtona transnationaaliselle musiikkiteollisuudelle.

Musiikkimedit ovat rakentaneet perinteisesti eroa etelän ja pohjoisen välille. Pohjoisuuteen liitetty eksoottisuus ja mystiikka erottelun keinona välillä fiktiivisenä paikallisuuskuvauksena, eräänlaisena paikallisuuden brändinä, joka määrittää oululaista vaihtoehtomusiikkia. Paikallisuus, sen

tunnistaminen ja ulkopuolelta rakennettujen stereotyyppien hahmottaminen voidaan nähdä paikallistunnetta tukevana ja rakentavana tekijänä. Ulkopuolelta käsin laaditut- ja esitetyt stereotypiat sekä niistä erottautuminen luovat näin paikallista identiteettiä. (Hall 1997, 257.)

Mervi Auttin mukaan (2005, 3-5) pohjoinen sijoitetaan Suomessa marginaaliin kulttuuristen, poliittisten ja taloudellisten valtarakenteiden kautta. Samankaltainen marginaaliin asettuminen tulee esille myös tarkastelemissani diskursseissa. Tiina Vaattovaara (2012, 152) toteaa tutkimuksessaan lappilaisesta hip-hop kulttuurista, että lappilaiselle hip-hopille olennaista on nostaa ikään kuin marginaalia näkyväksi valtavirrassa. Marginaalin ”nostaminen” ilmentyy vahvasti kulttuurin ja paikallisuuden korostamisella; murre ja paikallis-identiteetti nousevat esille musiikissa ja toimijuudessa⁴. Vaattovaara puhuu ”lappilaisesta asenteesta”, joka korostuu toiminnan taustalla. Huomaan useita yhtymäkohtia Vaattovaaran tutkimuspäätelmiin myös omassa analyysissäni. Pohjoisuus kulttuurisena pääomana vaikuttaa yli ylikaupunki- ja kuntarajojen. Toimijuus ja identiteetti ovat näin erityisessä suhteessa toisiinsa. Oululaisessa alakulttuurisessa musiikkiskenessä on vahvasti samoja viitteitä Vaattovaaran määrittelemään paikalliseen ”asenteeseen”. Molemmissa tapauksissa paikallisidentiteetti ja tunne sen jakamisesta asettuvat keskiöön. Välimatka suhteessa keskukseen, ja sitä kautta luotuihin kategorisointeihin, voidaan nähdä esiintyvän myös puheessa oululaisesta toimijuudesta.

Auttin (2005) mukaan alueet ovat kytköksissä taloudellisiin, poliittisiin ja kulttuuriin valtarakenteisiin. Tämä synnyttää kysymyksen eksoottisuuden ja autenttisuuden myyteistä. Usein pohjoisesta kuulee puhuttavan ”villinä pohjolana”, jonne etelän kulttuuriset käytännöt eivät yllä, ja jossa olosuhteet, tavat toimia ja elää poikkeavat etelän keskuksista. Pohjoisuuden suhde taloudellisiin valtarakenteisiin tulee esille esimerkiksi matkailussa, sen markkinoinnissa ja brändäämisessä. Poliittisesti pohjoinen sijoittuu marginaaliin etelän keskuksien näkökulmista, mutta pohjoisella, ja pohjoisuudella on vahva kulttuuripoliittinen merkitys niin kansallisella kuin

⁴ Tässä tapauksessa paikallis-identiteetillä viitataan lappilaisuuteen ja lappilaiseen identiteettiin.

paikallisellakin tasolla. Kulttuurisesti pohjoisuus koetaan eroavan ”valtakulttuurin kartastosta”. Paikalle muodostunutta identiteettiä ei tunnisteta – tai sitä ei haluta sijoittaa – osaksi valtakulttuurista kartastoa juuri paikallisidentiteetin ja marginaalissa olemisen välisen suhteen takia.

3.1.3 Pohjoinen identiteetti ja symbolinen arvo

Pohjoisuudella on vahva symbolinen merkitys – se näyttäytyy diskurssissa usein käsitteellistetyllä tasolla ”ankeana”, osin tylsänä ja keskeneräisenä paikkana, jota toiminnan kautta halutaan työstää ja joskus myös uudelleen käsitteellistää alakulttuurin toimesta. Oululaisuus on symbolinen voimavara, joka vaikuttaa toimivan ”muusana”, mutta myös eräänlaisena metafyysisenä mielentilana.

”Ja joo, se on. Ja just niinku tommonen, että kokee tosi paljon niinku läheisyyttä vaikka Jolly Jumppersiin, vaikka Tyrnävä on ihan erilainen paikkaku vaikka Oulu, mutta jotenki siinä vaan on se, että on kylmä ja pitkämatka joka mestaan ja silleen.. Se on mun mielestä.. niin.. Mää vaan tosi vahvasti tunnen tätä paikkaa kohtaan [M20 kertoo]”.

Haastateltava kertoo, että pohjoisuuden voi kuulla ja tuntea musiikissa. Tästä puhutaan hyvin tiedostaen, silti määrittelemättä sitä tarkemmin. Hän toteaa ”tuntevansa vahvasti” Oulua kohtaan. Tällä tasolla diskurssi ikään kuin mystifioi paikallisuutta: juuri oululaisuus ja sen ymmärtäminen, sekä tunteminen yhdistää oululaista marginaalia. Tämän kaltainen vahva musiikin välittämä paikallisuuden kokemus tulee nähdä skenessä myös sosiopsykologisena ilmiönä. Paikalliset yhtyeet ja musiikki toimivat paikallisuuden soundtrackina, joka tuottaa vahvoja yhteenkuuluvuuden tunteita erityisellä kulttuurisella kartalla.

Paikallisesti muovautunut esteettisyys, toiminnan arvot ja normit siirtyvät uusille sukupolville reflektion kautta. Tähän todellisuuteen tuleminen, sen ymmärtäminen ja tunteminen ovat olennainen osa identiteetin rakentamista. Se on eräänlainen sosiaalinen riitti, jonka kautta tullaan

osaksi yhteisöä ja urbaania heimoa. Tämä toiminta perustuu vapaaehtoisuuteen, samanhenkisyyteen ja toiminnan kannustamiseen. Tässä yhteisössä ei ole ikärajaa, vaan samanlaisen sosiaalisen todellisuuden rakentaminen ja jakaminen ovat avainasemassa ystävyyteen ja yhteisöllisyyteen. Tämä synnyttää toimintaan vahvoja yhteisökulttuurisia piirteitä.

Haastateltavan toteamus läheisyyden ja ymmärtämisen kokemuksista sivuaa vahvasti Charles Taylorin (1985, 291) esittämää ajatusta kielen ja elämäntyylien yhteydestä. Taylorin mukaan kielen ymmärtäminen vaatii elämäntyylin ymmärrystä. Edellistä otetta voidaan myös tulkita Michel Maffesolin (1996, 9) urbaanin heimon käsitteen kautta niin, että paikallisuuskäsitys luo myös käsityksen arvoista ja mauista. Paikka toimii heimolle eräänlaisena näyttämönä ja tilana, johon samaistumalla voi tulla osaksi sitä. Paikallisuuden määrittely on näin ollen myös näyttämön määrittelyä – tullakseen osaksi heimoa, on hahmotettava sen näyttämö, ymmärrettävä ja tunnettava sen luonne ja lainalaisuudet

”Sitä mää oon vaan niinku viime aikoina miettinyt tosi paljon... Jotenki sitä, että missä mää asun ja missä mää elän ja minkälaisia mahdollisia aitoja juttuja se aiheuttaa, tai mitä aitoja juttuja mää saan siitä ulos. Mää oon viime aikoina kirjottanu ainoastaan sellasia juttuja mitä mulle on tapahtunu Oulussa. Tai, mun elämässä ylipäänsä ku mää koen eläväni elämäni Oulussa... Oululaisena [M20 kertoo]”.

Haastateltava kertoo miettineensä paikallisuutta, elämäänsä Oulussa. Hän pohtii myös minkälaisia ”aitoja” asioita se synnyttää ja antaa. Paikallisuus vaikuttaa olevan tärkeä kanava tarkastella, rakentaa ja käsitellä omaa identiteettiä toimijana. Paikallisuus on tapa tarkastella toimijuuden ja toiminnan suhdetta ja sisältöä, sekä sen merkitystä. ”Aitous” voidaan tässä tapauksessa tulkita paikallisuuden tulemisena osaksi omaa identiteettiä niin, että se myös osaltaan määrittelee toimijuutta sen eri konteksteissa.

Haastateltava mainitsee myös kirjoittaneensa asioista, joita hänelle on tapahtunut Oulussa. Hän kertoo, kuinka oululaisuus ja elämä oululaisena on kanavoitunut myös itse sävellettyyn musiikkiin.

Henkilökohtaisella tasolla paikallisuuden voi nähdä määrittelevän näin myös musiikkia – vahva paikallisuuden kokemus kanavoituu musiikkiin.

Eronteon diskurssiin liittyy vahvasti paikallisuuden ymmärtämisen taso, joka kuuluu paikallisessa taiteessa ja tulkinnassa. Kuten aiemmin olen tuonut ilmi, Charles Taylorin (1985) mukaan kielellä ja toiminnalla on suhde. Paikallisuuden ymmärtäminen ja tulkinta sivuaa vahvasti Taylorin ajatuksia. Tulkinnan ja tyylin hallitseminen, sekä tietoisuus kokemuksesta, synnyttää kuulumisen tunnetta, joka ylittää rajoja. Musiikilla on näin ollen vahva merkitys tietoisuuden kokemuksessa ja ymmärtämisessä. Musiikki edustaa paikallisuuden soundtrackia – ilmaisua ja tulkintaa paikallisuudesta, sosiaalisesta todellisuudesta ja identiteetistä.

”Mun mielestä se liittyy nimenomaan siihen mainstream-ajatteluun, semmoseen niinkö rahalähtöiseen korporaatioajattelun ulkopuolella olemiseen, koska oululaisilla bändeillä hyvin harvoin on ollu historian aikana minkään isojen labeleitten kans diilejä. Hyvin, hyvin harvoilla on ollu... Ja se myöskin ehkä se on se mentaliteetti, että vittuko ne meitä tullee täältä hakemaan, että me jouvutaan tekemään tää juttu vittu ite, ja jos tehään ite, niin eikö se oo sama sitte tehä mitä halutaan. Sen mää nään, että se on se tärkein siinä skenen.. ja siis bändejä määrittävä asia, että vitut muista, tykitellään [M27 pohtii]”.

Diskurssi puhuu skenestä mainstream-ajattelun ulkopuolella olevana toimintana, joka ilmenee itsenäisenä ja vapaana toimijuutena. Hän perustelee mielipidettään historian kautta vedoten siihen, että oululaisilla yhtyeillä on harvoin ollut sopimuksia isojen levy-yhtiöiden kanssa. Diskurssista ilmenevät etäisyydet etelän suuriin kaupunkeihin, mutta siihen sisältyy myös oletus siitä, että Oulu on ikään kuin ”jätetty” oman onnensa nojaan. Eronteon diskurssi puhuu itsenäisyydestä ja riippumattomuudesta, sekä toimijuudesta joka ei ole laskelmoitua tai päämäärätietoisesti suunnattu kohti valtavirtaa ja parrasvaloja. Merkityksistä kamppaillaan näin ollen osin vastakulttuurisin keinoin kritisoiden taloudellista konvergenssia ja sen symboliikkaa, sekä valjastamalla sen tuottamia negaatioita omaan toimijuuteen. Tätä kautta skene saa myös vastakulttuurisia piirteitä.

Eronteon diskurssin yksi tapa puhua on määritellä paikallista toimijuutta ja sen identiteettiä omaehtoiseksi ja itsenäiseksi. Itsenäisyyttä luodaan marginaalin ja välimatkojen kautta, mutta myös riippumattomuudella ulkopuolelta tulevista ilmiöistä.

”Tämä on niin eristyksissä esimerkiksi niinkö Etelä-Suomesta. Ja, toinen, että me ollaan keskellä niinkö lestadiolaismaastoa, mikä on värittänyt varsinki sitä henkistä ilmapiiriä pitkään. Ja poliittinen suuntaus Oulussa on ollut hyvin sinertävää. Kaveri sano joskus, että tää on sellanen keskustalestadiolaisen mädätyksen kehto tää Oulu [M27 kertoo]”.

Diskurssi puhuu maantieteellisten etäisyyksien lisäksi myös kaupungin hengestä. Henkisen ja poliittisen ilmapiirin kritisointi kytkee toimijuuden tällä tasolla poliittiseen aktivismiin. Näin ollen diskurssi puhuu erottautumisesta myös paikallispoliittisella tasolla.

Marginaalissa oleminen edustaa eronteon diskurssissa identiteettiä ja ”kuulumista” tiettyyn ryhmään.

Haastateltava nostaa esille Oulun henkisen ja poliittisen ilmapiirin. Sinertävällä tässä tapauksessa viitataan porvarilliseen ja keskusta-oikeistolaiseen poliittiseen suuntaukseen, jonka haastateltava kokee vaikuttaneen kaupungin yleiseen ilmapiiriin. Toiseksi hän nostaa esille kaupungin henkisen ilmapiirin, jota värittää haastateltavan mukaan lestadiolainen herätysliike, joka tunnetaan konservatiivista arvoistaan ja tiiviistä yhteisöllisyydestä liikkeen sisällä. Ruohonjuuritasolla kaupungin konservatiivisuus koetaan poliittisella ja henkisellä tasolla. Erontekoa vallitsevaan konservatiiviseen ”valtavirtaan” rakennetaan kritisoinnilla sitä.

Uskonnollinen ja poliittinen ilmapiiri sekä sen kritisointi voidaan tulkita eronteon diskurssissa valtavirran ja alakulttuurin paikallisuuskokemusten ristiriitana – ”keskustalestadiolaisuus” edustaa arvomaailmaa, joka ei sovi ruohonjuuritason toimijuuden arvoihin. Tätä kautta paikallisuus, tila ja sen kokemukset määrittyvät ruohonjuuritasolla vaihtoehtoisina ja moninaisina ”piilotettuina”

maisemina, joiden esteettisyyskäsitykset, arvot ja käyttötavat pysyvät usein valtakulttuurilta piilossa. Väistämättä ne ovat kuitenkin suhteessa toisiinsa.

3.1.4 Vaihtoehtoinen paikallisuus

Ruohonjuuritasolla kokemukset paikallisuudesta poikkeavat paljon esimerkiksi yleisistä ja julkisista käsityksistä ja määritelmistä. Vaihtoehtoinen paikallisuus ylittää ulkopuolelta luotuja paikallisuuden stereotypioita ja nostaa esille vaihtoehtoisia paikallisuuden symboleita, jotka syntyvät paikallisuuden kokemusten kautta. Oulua markkinoidaan esimerkiksi kaupungin verkkosivuilla vetovoimaisena ja kansainvälisen elinkeinoelämän kaupunkina. Kaupunkia luonnehditaan teknologiakaupungiksi, joka parantaa ihmisten arjen sujuvuutta. Paikallisuus näyttäytyy ruohonjuuritasolla kulttuurisena toisena suhteessa julkiseen paikalliskulttuuriin ja sen käsitteellistettyihin tiloihin. (Ks. esim. Lefebvre 1991.) Vuonna 2012 Oulussa toteutettiin muusikoiden ja teatteriharrastajien toimesta rock-ooppera, joka kantoi nimeä ”Raunio ooppera”.

Mediatiedotteessa todettiin seuraavaa:

Kantaesityksensä Kulttuuritalo Valveella saava Raunio-ooppera luo puolifiktiivistä ajankuvaa alakulttuurin toiminnasta 2000-luvun Oulussa. Teoksen aihe kumpuaa Oulun Hupisaarilla sijaitsevan, vuonna 2006 palaneen vanhan vesivoimalaitoksen pihapiirin tapahtumista: Vapaan kulttuuritalan puutteessa paikka palveli kasvualustana monille toimijoille, mutta päättyi byrokratian ja kulttuurikentän väliseksi kiistakapulaksi. (<http://www.kaleva.fi/menot/tapahtuma/raunio-ooppera/91825/>)

Raunio-oopperan eräs inspiraation lähde oli kaupungin päätös uudelleen kaavoittaa tuhoutuneen ”Raunion” tontti. Se toteutettiin paikallisten alakulttuuritoimijoiden toimesta omaehtoisesti, mutta kaupungin taloudellisella avustuksella. Raunio-oopperassa on havaittavissa vastakulttuurisia piirteitä kaupunkisuunnittelun näkökulmista. Uudelleen kaavoittaminen symboloi arvoja, jotka voidaan nähdä valtakulttuuria hyödyttävänä pääomana. Valtakulttuurisesti ajateltuna tuhoutuneen

rakennuksen purkaminen ja sen valjastaminen uudenlaisiin käyttötarkoituksiin katsotaan olevan positiivista. Alakulttuurin näkökulmista rauniot koettiin toiminnan symbolina, merkittävänä alakulttuurin maamerkinä. Tässä esimerkissä on havaittavissa Lefebvren (1991) tilan rakentumisen teorian kaikki kolme tasoa näkökulmasta riippuen. Raunioita lähestyttiin alakulttuurisesta näkökulmasta eletyn tilan kautta, jossa raunioille tilana syntyy kokemuksellisia symbolisia merkityksiä. Kaupunki lähestyi raunioita puolestaan käsitteellistetyn tason kautta. Käsitteellistettyä tilaa ohjaavat ennen kaikkea instanssit, sekä tilan suunnittelijat, jotka tuottavat virallisen tilan diskurssia ja tuotantotapoja.

”Uskon, että kaikki lähti siihen sen takia, että siinä oltiin ”ns.” hyvällä asialla ja pahaa vastaan. Että niinkö, että kukaan ei tykkää gryndereistä ja kaikki tykkää autoista tonteista keskustan lähellä ja tämmöstä niinku. Että, siinä oli... Siinä oli niinku se, että se asia oli hyvä, sen takia monet siihen lähti [M33 kertoo].”

haastateltavan esille nostamat ”keskustan lähellä olevat autiot tontit” edustavat edellä mainitsemaani vaihtoehtoista käsitystä paikallisuudesta. Tämänkaltaisen ”piilotettu” maisema edustaa tärkeää osaa ruohonjuuritason paikallisuuskäsityksistä, jota alakulttuurista käsin halutaan käsitteellistää vastakulttuurin keinoin. Tässä kontekstissa ”Rauniona” tunnettu keskustan liepeillä palanut vanha vesivoimalaitos (josta haastateltava puhuu) sai tuhoutumisensa jälkeen uudenlaisen merkityksen ja käyttötarkoituksen paikallisten toimijoiden keskuudessa. Se näyttäytyi julkisella tasolla ”ongelmana”, ruohonjuuritasolla puolestaan mahdollisuutena. Tulipalon jälkeen vanha voimala valjastettiin alakulttuuritoimijoiden toimesta vapaan kulttuurin tilaksi, jossa järjestettiin monenlaisia tapahtumia livemusiikista graffitien maalaukseen ja teatteriin. Diskurssi puhuu ”hyvästä ja pahasta”, joka liittyy myös paikallisuuden erontekoon – ”piilotetun” maiseman jakavat nähdään tässä diskurssissa yhteisöllisenä urbaanina heimona. Heimo määrittelee paikallisuutensa yhteisellä diskurssilla, joka kumpuaa paikallisuuden maamerkeistä, toimijuudesta ja yhteisesti koetusta kaupungista. Tämänkaltaisen kollektiivinen näkemys, sekä erilaisten tilojen valjastaminen

paikallisen kulttuurin käyttöön luovat vaihtoehtoista paikallisuutta ja paikallista tilakäsitystä, joka ei välttämättä kohtaa julkisen paikallisuusnäkömyksen kanssa.

”Mimmosen kuvan Oulu yrittää varsinkin nykyään ittestään antaa, ei oululaiset oo oikeesti semmosia. Tai siis niinku... Ei ainakaan ne musatyypit [M20 pohtii]”.

Diskurssit puhuvat myös Oulun virallisesta kuvasta ja brändistä. Sen ei koeta kohtaavan todellista Oulua ja oululaisuutta. Haastateltava mainitsee erityisesti ”musatyypit”, jotka eivät sovi ”julkiseen kuvaan” Oulusta. Vaihtoehtoisen paikallisuuden diskurssi määrittelee skenen ja sen toimijat lähtökohtaisesti marginaaliin. Vaihtoehtoisen paikallisuuden diskurssi näyttää puhuvan ”aitoudesta”, joka elää virallisten diskurssien varjoissa. Vaihtoehtoinen paikallisuus toimijan näkökulmasta näyttää syntyvän itse toiminnasta, jota luonnehditaan ”aitoutena”.

Kaupungin hengen kokeminen ahdistavana tai rajoittavana tekijänä voidaan ymmärtää myös vaihtoehtoisena paikallisuuden kokemuksena. Alakulttuurin reflektoi valtakulttuuria ja löytää näin toiminnalleen vaihtoehtoisia näkökulmia. Nämä näkökulmat synnyttävät toimijoissa vaihtoehtoisia paikallisuuden kokemuksia, jotka tulevat osaksi identiteettiä.

”Oulun kaupunki palkkaa ton... ton, ton.. brändityöryhmän tekemään Oulu kaupungille brändin, niin sehän on kaikkea muuta. Se on mun mielestä sitä aitoa Oulua, ja... siinä on se oululainen historia. Eihän täällä oo kuin Hiukkavaara⁵ sen puolesta... Thats it. Oululaiset on aina kapinoinu Oulua vastaan, mutta... tykkään silti olla täällä [M20 kertoo]”.

Diskurssi puhuu haastateltavan kautta ”kapinasta”, joka nousee usein esille tarkastellessa alakulttuuria yleisellä tasolla. Kapina on tässä diskurssissa luettava osaksi erontekoa juuri sen vastakulttuurisen luonteensa takia. Toisaalta kritiikki brändäämistä, sekä sen tapoja kohtaan voidaan

⁵ Hiukkavaara on Oulussa sijaitseva harjoittelukämppä kompleksi, jonka vuokraus soittajille on tapahtunut yksityisen kiinteistövälitysfirman ja Oulun kaupungin yhteistyössä.

nähdä kansalaisuutena ja aktivismina. Tätä kautta skenelle ja aktiiviselle toimijuudelle ruohonjuuritasolla löytyy tärkeä merkitys kulttuurisen kartaston kannalta: aktivismi ja vastakulttuurinen elämäntyyli on osa alakulttuurista paikallisidentiteettiä.

Tarkastelemani diskurssit tuottavat selkeää eroa maantieteellisesti etelän ja pohjoisen välillä. Diskursseihin sisältyy myös eronteko paikallisella tasolla valtakulttuurin ja marginaalin välillä. Vastakulttuurisuus vaikuttaa kohdistuvan useilla tasoilla paikallisuuden määritelmiin – brändäty valtakulttuurinen paikallisuus koetaan mittatilatuksi muotiksi, jota pyritään asettelemaan ruohonjuuritasolla koetun paikallisuuden ylle. Haastateltava toteaa kuitenkin, että kaikesta huolimatta hän pitää Oulusta. Kuten aiemmin olen tuonut ilmi, Ken Gelder (2005, 1) määrittelee alakulttuurin yhteiskunnan normatiivisuuksien ulkopuolella olevaksi. Diskurssi voidaan tulkita osuvasti Gelderin määritelmän mukaan: alakulttuuri sijoitetaan marginaaliin juuri sen kiinnostuksen kohteiden kautta.

3.2 Vuorovaikutuksen diskurssi

Eronteon diskurssin lisäksi aineistoni pitää sisällään toimijuuden välistä vuorovaikutusta kuvaavan diskurssin. Diskurssin sisältö liittyy paikallisen skenen toimijoiden väliseen vuorovaikutukseen, sekä sen tapoihin ja tyyliin.

Toimijoiden välinen vuorovaikutus skenessä voi olla hyvin monitasoista. Puhe, sosiaaliset suhteet sekä toiminta itsessään synnyttävät reflektioita, jotka määrittävät ja kehittävät toiminnan muotoja. Skenen sisäisessä vuorovaikutuksessa on tärkeää muistaa, että skenen sisällä kaikki toimijat eivät välttämättä ole ystävyysuhteissa tai aktiivisessa vuorovaikutussuhteessa keskenään. Tämä ei silti näytä vähentävän yhteenkuulumisen tunnetta diskursseissa. Näin ollen fyysisen vuorovaikutuksen lisäksi skenessä tapahtuu toiminnallista vuorovaikutusta, joka tapahtuu hiljaisesti hyväksytyjen

käytäntöjen, pelisääntöjen ja tyylien kautta. Toisin sanoen toimijat puhuvat ”samaa kieltä” ymmärtäen toiminnan merkityksiä ja signifikanssia, merkitysten merkityksiä.

3.2.1 Yhdessä tekeminen

Yhdessä tekeminen ja toimiminen on DIY-kulttuurin olennainen osa. Siihen liittyy niin arkipäivän ”hengailu” kuin esimerkiksi keikkojen järjestely.

”Totta kai, kyllä se oli alusta loppuun DIY hommaa – bändit järkkäili ite kaikki keikkansa ja silleen [M35]”.

Haastateltava toteaa hyvin suoraan, että DIY-kulttuuri näkyy myös yhteiden toimintatavoissa: skenessä toimijat järjestivät itse omat esiintymisensä ilman ulkopuolisia tahoja. Toisaalta diskurssissa ei puhuta siitä, oliko keikkojen järjestämiseen tarjolla muita tahoja. Diskurssia voidaan tulkita niin, että keikkojen järjestäminen ja niissä käyminen on olennainen osa toimintaa. Se voidaan nähdä myös skenen yhtenä käytännöistä: keikkojen järjestäminen on osa toiminnallista vuorovaikutusta.

”...Ja se tietenkin määrittää omalla tavallaan sitä kaikkea tekemistä. Siihen tulee ehkä enemmän sitä tiettyä terää ja sellasta määrätietosuutta, ei sinänsä semmosta vittuilua, mutta määrätietosuutta enemmänki siihen tekemiseen. Koska tää kaupunki on kulttuurisesti sellanen, että kyllä täällä vittu pitää kaikki tehdä ite jos täällä jotaki haluaa [M27 kertoo]”.

Haastateltava puhuu oululaisen ruohonjuuritason toiminnan määrätietoisuudesta ja ”terästä”. Oulu näyttäytyy tässä diskurssissa kulttuurisesti paikkana, jossa asiat on tehtävä omaehtoisesti ja itse pyrkimyksissä kohti ideaalia kulttuurista tilaa. Aktiiviset toimijat laativat toimintansa kautta skenen

sisäiset pelisäännöt – ja käytännöt – jotka ilmenevät skeneen kuuluville toiminnallisen vuorovaikutuksen kautta. Toiminnallisesta vuorovaikutuksesta kertoo myös se, että skenen käytäntöjä ja pelisääntöjä ei suinkaan voida pitää pysyvinä ja muuttumattomina. Dynaamiseen skeneen liittyvät dynaamiset käytännöt ja säännöt. Toiminnallisen vuorovaikutuksen, pelisääntöjen sekä käytäntöjen välisessä suhteessa ilmenee myös reflektiivisyyttä. Skenen sisäisten käytäntöjen kehittyvä prosessi synnyttää vuorovaikutusta skenen sisälle.

”Jokainen tekee taidetta, rockakkoon vaikka kuinka paljon niissä yhtyeissä, mut se, että koska siinä vaiheessa ku se näkemys on niin pitkällä ja kuuntelutottumukset on jossaki muualla, ku pelkässä hardcorepunkissa, niin ei pelästytä niitä vaikutteita, vaan ne voijjaan ottaa sinne mukaan. Ettei jäähä siihen oravanpyörään [M27 toteaa]”.

Haastateltava toteaa, että oululaisissa yhtyeissä on havaittavissa laaja-alaisia vaikutteita erilaisista musiikkityyleistä. Diskurssista nousee esille myös mielenkiintoinen huomio eräänlaisesta genrettömyydestä, joka vaikuttaa olevan olennainen osa oululaista ruohonjuuritason musiikkikulttuuria. Puhe genrettömyydestä itse asiassa vahvistaa ajatusta paikallisuuden genrestä, jonka edustajat kategorisoidaan paikallisuuden asenteen kautta. Haastateltava määrittelee musiikin taiteeksi musiikkityylistä riippumatta, joka viittaa vahvasti skenen suhtautumisesta paikalliseen musiikkiin sosiopsykologisenä ilmiönä yhteisöä vahvistavana tekijänä.

Musiikki voidaan nähdä osana vuorovaikutusta. Paikallisella tasolla musiikin synnyttämän vuorovaikutuksen voidaan nähdä korostuvan aiemmin mainitsemani ”lähimusiikin” näkökulmista. Aktiivinen toimijuus vaatii tuotantoa ja vastaanottamista (Kahn-Harris 2007, 21.) Näin ollen ”lähimusiikin” konsepti rakentuu vahvasti toiminnalliselle vuorovaikutukselle.

”Täällä on alkanu taas nousemaan erilaista meininkiä. Keikkoja järjestetään enemmänku koskaan. Ihmiset kuluttaa kuitenkin viihdettä, ja... se, että... ihmiset ei enää kaikki halua sitä mitä heille tarjotaan radiossa ja tv:ssä ja ylipäätään. Ne haluaa löytää ne asiat ite, tai jos ei löytää, niin ainaki päättää ite, että mitä ne kuluttaa [M27]”.

Diskurssi nostaa esille tarpeen kokea monipuolista kulttuuritarjontaa. Erottautuminen valtavirrasta näyttää olevan kuitenkin diskurssille tyypillistä. Halu ”löytää” voidaan tulkita irrottautumisena populaarikulttuurin instituutioista, sekä niitä ympäröivien erilaisten trendien luomista kategorioista. Sen voi tulkita myös tavaksi kommunikoida toimijuuden tasolla – erilaiset ja erityyiset musiikkitapahtumat viestivät siitä, että monenlaisille yhtyeille ja tekijöille on alakulttuurin kentällä tilaa. Haastateltava toteaa, kuinka tapahtumia järjestetään enemmän kuin koskaan. Tässä kontekstissa diskurssi puhuu myös hyvin aktiivisesta DIY-toiminnasta, joka on vaikuttanut kaupungin kulttuuriseen ilmapiiriin.

”Tuntuu, että Oulu on tullu maailmallisemmaksi paikaksi” [M27 toteaa].

Diskurssi puhuu ”maailmallisuudesta”, jonka tässä kontekstissa voi tulkita globaalina suhtautumisena paikalliseen skeneen ja toimijoihin. Maailmallisuuteen voidaan liittää myös globaali ruohonjuuritason konvergenssi, joka on ilmennyt medioitumisen myötä. Toisin sanoen ”maailmallistunut” paikallinen skene on vuorovaikutussuhteessa myös yli paikallisten ja kansallisten rajojen. (Ks. Rautiainen-Keskustalo 2007.) Maailmallisuus liittyy kulttuurisen konvergenssin myötä olennaisesti nykypäivän DIY-kulttuuriin erityisesti paikallisen alakulttuurin suhteessa globaaliin maailmaan.

Yhdessä tekeminen näyttää nousevan diskurssissa esille eri muodoissaan toistuvasti. Olennaista tekemisessä ei ole kuitenkaan ammattilaisuus vaan yhdessä toimiminen. Tätä voisi luonnehtia myös kollektiivisena itseilmaisuna, jonka merkitys korostuu toimijaan itseensä.

”On mukavaa tehdä, ja voitais tehdä jotain... Näin vanhemmiten se on muuttunut enemmän sellaseksi merkitykselliseksi harrastukseksi kuin että siinä ois joku pyhä tavoite. Se on itseilmaisun väline nykyään [M27 kertoo].”

Diskurssissa korostuvat toiminnan vapaaehtoisuus ja yksilöllisyys. On mukavaa tehdä ja olla mukana. Yhdessä tekeminen on merkityksellistä. DIY-kulttuuri tässä tapauksessa ilmentyy paikallisena toiminnallisen vuorovaikutuksen alustana – tapana toimia yhteisöllisesti.

”Oli se ideakin, että ei pyydetä sellain niinku oikeita näyttelijöitä, vaan, että just, koska me ei oltu ite mittään oikein teatterintekijöitä, että siinä ois voinu tulla enemmänki semmosta palautetta sitten niiltä näyttelijöiltä, että niitä vituttais vaikka se, että ne tajuaa, että meillä ei oo esimerkiksi ohjaajaa, ja kävi ilmi, että se on aika välttämätön... Meillä oli vähän se tekotyyli niin amatöörimäinen, että aateltiin, että on helpompi tehdä sitten amatöörien kanssa, niin siinä ei tuu sitte turhautumista niitten näyttelijöitten osalta”[M33]”.

Aiemmin käsittelemäni Raunio-ooppera on hyvä esimerkki skenen rajoja rikkovasta luonteesta. Raunio-oopperassa yhdistyi musiikki ja teatteri, joka oli toteutettu amatöörien voimin. Diskurssissa mainitaan ”amatöörimäinen tekotyyli”, joka on mielenkiintoinen yksityiskohta. Amatöörimäisyys näyttäytyy ominaisuutena, ei niinkään ongelmana. Raunio-oopperan toteuttanut ryhmä koostui paikallisista toimijoista, jotka eivät olleet teatterin ammattilaisia, mikä sopii hyvin DIY-kulttuurin periaatteisiin. (Ks. Adamson 1980; Spencer 2005.) Raunio-oopperasta löytyy mielenkiintoinen, skenen rajoja ylittävä taso. Tätä tasoa voisi luonnehtia skenen sisäisenä konvergenssina, jossa eri taiteenlajien alakulttuuriset toimijat lähentyvät ja tuovat samalle näyttämölle teoksen, jota tulkitaan yhtä aikaa eri tavoin. Toisin sanoen tämän kaltaisissa produktioissa luodaan uusia käytäntöjä ja tapoja toiminnalle. Alakulttuurin sisäiseen konvergenssiin liittyy näin ollen vahvasti toiminnallinen vuorovaikutus. Tämän vuorovaikutuksen sisältöä ymmärtääkseen tulee panostaa yhteisölliseen toimintaan, jonka käytännöt syntyvät itse toiminnassa.

Raunio-oopperan merkitys skenelle ilmenee huomattavan yhteisöllisenä ja transgressiivisena teoksena. Tätä kautta se muodostaa alakulttuurista pääomaa, jonka vuorovaikutus erilaisille kentille tapahtuu vapaan taiteen kautta. Sarah Thornton (1995, 1-25) kehitti alakulttuurisen pääoman käsitteen, jonka arvo määräytyy sen kykynä erottautua valtakulttuurista. Näin ollen Raunio-ooppera ei jää vain kokemukselliseksi tapahtumaksi, vaan alakulttuurisen pääoman kautta se saa rakenteen.

Samalla raunio-oopperan merkitys liittyy kamppailuun marginaalien oikeutuksesta olemassaoloonsa suhteessa valtavirtaan (Jokinen ym. 2004, 11; Lehtonen 2000, 97.) Raunio-oopperan merkitys perustuu alakulttuurisen produktion tuomiseen vahvasti käsitteellistetylle julkiselle teatterinäyttämölle, jossa se korostaa valtavirran ja marginaalin rajoja. Tämä käsitteellistäminen tapahtuu valtakulttuurin toimesta. Näin ollen Raunio-ooppera voidaan nähdä luonteeltaan transgressiivisena produktiona, joka hahmottuu oivallisesti esimerkiksi mainitsemani Lefebvren (1991) käsitteellistetyn tilan kautta.

3.2.2 Affektinen vuorovaikutus

Vuorovaikutuksen diskurssissa nousi esille erilaisia puhunnan tapoja, jotka kuvailevat henkilökohtaista elämäntapaa. Toimijalle on tärkeää sisäistää ja ymmärtää skenen sisällä tapahtuvaa vuorovaikutusta ja vuorovaikutus suhteita. Tässä tapauksessa kieli voidaan nähdä laajemmassa mittakaavassa kuin puhuttuna tai kirjoitettuna: skenessä syntyy erityisiä symboleja ja merkityksiä, jotka ylittävät puhutun ja kirjoitetun kielen.

Vuorovaikutuksen tyylejä ja painotuksia lähestytään diskursseissa vahvasti omakohtaisten kokemusten kautta. Diskurssissa nousee esille musiikin erityinen tapa kanavoida paikallisuutta. Kielikuvat, lauseet ja esimerkiksi lyriikoissa olevat viittaukset ymmärretään. Nämä kokemukset rakentavat paikallista identiteettiä.

”Sama juttu vaikka jossain Jolly Jumppersissa, siinähan ei sanotuksissa oo tavallaan mitään järkeä, mutta ku, jos se sanoo jossaki piisissä, että ”Rasta say, have to go” –nii mää tiän heti mitä se tarkoittaa. Vaikka siinä ei oo mitään järkeä. Siinä on vaan siinä tunnelmassa semmonen painotus jonka mää kuulen heti [M20]”.

Ruohonjuuritasolla olevan vuorovaikutuksen diskurssia voidaan lähestyä myös musiikissa esiintyvien symbolien ja affektien kautta. Haastateltava kertoo tunnistavansa heti paikallisesta

musiikista ”painotuksen”. Haastattelemani henkilöt tuntevat hyvin oululaisen marginaalimusiikin historian, sekä sen tyyliuunnat ja vaikutteet. Paikallinen marginaalimusiikki voidaan lukea määrittelevän paikallisuutta kummassakin valitsemassani diskurssissa. Eronteon diskurssissa se vaikuttaa symboloivan oululaista alakulttuuria, vuorovaikutuksen diskurssissa se pitää sisällään paikallisuuden affekteja. Diskurssi puhuu ”painotuksen tunnistamisesta”. Tämä voidaan liittää vahvasti myös Lefebvren sosiaalisen tilan rakentumisen teoriaan, erityisesti sen kolmanteen tasoon, joka liittyy *elettyyn tilaan*. Kaisu Kumpulaisen (2012, 8) mukaan Lefebvre korostaa eletyn tilan tasolla ihmisen sisäistä kokemusmaailmaa. Kumpulaisen mukaan se ilmenee varsinkin taiteessa, monumenteissa, maisemissa ja rituaaleissa. Lefebvren teorian ja Kumpulaisen tulkinnan kautta diskurssin voi tulkita korostavan erityisesti toimijan sisäistä kokemusmaailmaa, joka nousee esille taiteen kautta.

”Ehkä siinä sitte jotenki koki silleen, että tässä nyt tekee tämmöstä samantyyppistä möykkää kuin vaikka Radiopuhelimet tai Brussel kaupallinen... Ehkä sen mielsi jotenki, että tää on jollain tasolla oulurockia [M26]”.

Haastateltava kertoo, kuinka oululaiset rockyhtyeet ovat vaikuttaneet omaan musiikkiinsa. Hän kokee mieltävänsä itse tuottamansa musiikin joillain tasoilla ”oulurockiksi” paikallisten vaikutteiden kautta: ”samantyyppinen möykkä” asettuu tunnistettavaksi musiikilliseksi piirteeksi, joskin hyvin määrittelemättömästi. Toisin sanoen paikallinen musiikki tuottaa paikallisille toimijoille affekteja.

Kulttuurinen tila erottuu laajemmasta sosiaalisesta tilasta musiikillisten käytäntöjen ja affektien kautta. (Connell & Gibson 2003, 109.) Näin ollen skenen voidaan katsoa muovautuvan paikallisessa mielessä ”ainutlaatuiseksi” erilaisten kulttuuristen vaikutteiden kautta. Nämä vaikutteet luovat ympäristön, jotka synnyttävät affekteja. Musiikin tuottamat affektit sivuavat Kaarina Nikusen (2005, 336) aiemmin mainitsemaani tulkintaa affekteista ”faniuden toimintaa mahdollistavana

voimana”. Affektit mahdollistavat toimintaa myös musiikkiskenessä, ollen vuorovaikutteista juuri teosten ja rituaalien kautta. Affektien kautta musiikkia voidaan tulkita kokonaisuutena, joka rakentuu määrätynlaista - tässä tapauksessa paikallista - genreä kuvaavan estetiikan ympärille.

Holly Kruse (1993, 39) toteaa, että erilaiset paikalliset skenet vastaanottavat erilaisia tyylejä ja makuja. Krusen mukaan olennaista tässä vastaanotossa on paikallinen identiteetti, mutta myös paikallisen soundin ”konsepti”, joka luo skeneille erityispiirteitä. Krusen ajatukset sivuavat mielenkiintoisella tavalla diskursseissa esiintyvää ”paikallista painotusta”.

Painotuksen tunnistaminen liittyy vahvasti henkilön oman kokemusmaailman tutkiskeluun. Tässä tapauksessa se voidaan lukea jopa metafyyssisenä osana diskurssia. Tietynlainen painotus ja sen tunnistaminen ovat musiikkikokemukselle ominaista. Se on myös symbolinen tapa kommunikoida paikallisella tasolla. Sisäisen kokemusmaailman kautta avautuvat affektit synnyttävät kollektiivisia kokemuksia paikallisuudesta. Tätä voisi verrata genreen, jota määritellään tunnistettavien elementtien kategorisoinnin kautta. Näin ollen genren määrittelyyn sisältyy itsessään tapa erotella tyylillisiä yksityiskohtia. Toisaalta genret perustuvat aktiivisten toimijoiden luomille käytännöille ja säännöille. Genret ovat näin ollen muuttuvia ja vaikeita rajata tarkasti. Tällöin genren tuottamien affektien tunnistaminen vaatii genren kategorisoinnin periaatteiden tuntemista, sekä eräänlaista kulttisuhdetta näitä periaatteita, ja sen sisältämää maailmaa kohtaan.

”Aina on olemassa ne bändit, jotka ei välitä paskaakaan, ja se on hyvä se. Koska kukkaan muu ei tee sitä niitten äänellä, ei nuo, niinkö mainstreami ikinä tuu sanomaan... Tai hyvin harvoin pystyy sanomaan sen, niinku semmosta todellisuudesta... Tai tavallaan semmosesta todellisuudesta yhtään mittään. Ei se oo tehty sitä varten, se on... Mainstream on monesti sitä, että se on eskapismia [M35 pohtii]”.

Diskurssi puhuu vahvasti musiikista, jota tehdään omalla äänellä puhuttelevaan samanhenkistä yhteisöä, joka jakaa yhteisen käsityksen sosiaalisesta todellisuudesta. Valtavirta nähdään

diskurssissa sen sijaan todellisuudesta irrallisena, eskapistisena automaattina, jonka tarkoitus ei lopulta ole representoida todellisuutta, vaan pikemminkin korvata se jollakin muulla.

”Kaikkia sellasta, ihan täyttä fantasiaa, eskapismia. Mutta aina tulee olemaan se jengi joka haluaa sen oman äänensä kuultaville, koska ei tuo osasto, se mainstreami, kerro niiden elämästä mitään [M35]”.

Diskurssissa määritellään valtavirran ja marginaalin suhdetta yleisöjen vastakkain asettelun kautta. Diskurssi mieltää valtavirran kokeman todellisuuden ”fantasiana”, jossa valtavirran yleisöt elävät eskapismien kyllästävässä todellisuudessa. Richard Dyerin mukaan (1979) viihteen merkitys korostuu eskapistisena kulutustuotteena, joka täyttää kapitalistisen yhteiskunnan puutteita. Tarve saada oma ääni kuuluville voidaan tulkita vastapuheena viihteen hegemoniaa vastaan. (Ks. Lehtonen 2000, 97.) Näin ollen paikallisen ruohonjuuritason skenen tuottamalla affekteilla on tärkeä rooli vuorovaikutuksessa, joka rakennetaan yhteistä sosiaalista todellisuutta.

3.2.3 Toimijuuden ”slangi”

Skenen sisällä olevan toimijuuden välinen vuorovaikutus voidaan nähdä olevan kielellisen vuorovaikutuksen lisäksi symbolista, sosiaalisen toiminnan ”slangia”, jonka sisäistämiseksi tarvitaan paikallisuuden kokemusta, sekä taitoa ymmärtää vaihtoehtoja, valtakulttuurista poikkeavaa paikallisuutta. Vuorovaikutuksen ja eronteon diskurssit ovat itsessään symboleita ja merkkejä vaihtoehtoisen paikallisuuden olemassaolosta, sekä sen esiintymisen muodoista. Esimerkiksi sosiaalinen kokoontuminen tuo samanhenkisiä ihmisiä yhteen erilaisissa julkisissa tiloissa, joissa tapahtuvan vuorovaikutuksen kautta syntyy erilaisia toimijuuden käytäntöjä ja vuorovaikutuksen tapoja.

”Se mikä on jännintä on se, että se sama jengi joka silloin kävi keikoilla omalla tavallaan käy edelleen niillä keikoilla. Mutta ne on muuttunu kokijoista järjestäjiksi ja tekijöiksi [M27 miettii].”⁶

Diskurssi puhuu ihmisistä, jotka ovat olleet toiminnassa pitkään mukana. Osa on nuorena ollut tapahtumissa kokijan roolissa, tätä kautta on kasvettu tekijöiksi ja järjestäjiksi. Vuorovaikutuksen diskurssin kannalta on erityisen mielenkiintoista tarkastella tätä matkaa eräänlaisena kasvutarinana ”kohti” toimijuutta. Haastateltava käyttää ilmaisua ”muuttunut” kuvatessaan kehitystä kokijasta kulttuuritapahtuman järjestäjäksi ja tekijäksi. Vuorovaikutuksen kannalta olennaista ovat nuorena saadut kokemukset esimerkiksi elävänmusiikin tapahtumista. Tärkeä seikka on myös niiden reflektointi ja ymmärtäminen. Yhtä aikaa muutos kielii dynamiikasta. Kokijasta kasvaminen tekijäksi vaatii toiminnan symboliikan, muuttuvien tapojen ja vuorovaikutuksen tyylien omaksumista. Tere Vadén toteaa (2004, 49), että elämäntavat voivat synnyttää ainutlaatuisia symbolijärjestelmiä, jotka voidaan lukea myös toiminnan sisälle. Vadénin ajatus sivuaa Charles Taylorin (1985) ”wittgensteinilaista” ajatusmaailmaa elämäntavan ja kielen yhteydestä. Näin ollen toimijuus, sekä siihen liittyvät tavat ja käytännöt voidaan nähdä ainutlaatuisina, vuorovaikutuksen kautta syntyneinä symbolijärjestelminä, jotka liittyvät tietynlaiseen elämäntapaan tietynlaisessa kontekstissa.

”Sitte oli tää VR:n kerhotalo, joka on nytten purettu. Siellä järjestettiin paljon keikkoja. Ylipäättään oli nää anarkistit ja punkkarit ja tämmöset, silloin yheksänkyluvun puolessavälissä ja siitä etteenpäin niin tosi voimissaan. Tänne järjestettiin helevetisti keikkoja. Että... Saatto olla, että terveet kädet soittaa, ja sitten liuta jotaki alaikäsiä bändejä sitä ennen... Ja, kaikki pääsee kattomaan. [M35 kertoo]”

Haastateltava kertoo, kuinka 1990-luvun puolivälistä eteenpäin Oulussa vallitsi vireä ilmapiiri keikkojen järjestämisen suhteen. Haastateltava mainitsee ”anarkistit ja punkkarit ja tämmöset”, mikä viittaa vahvasti alakulttuuriin, vastakulttuuriin ja sen toimijoihin. Diskurssissa ilmenee myös

⁶ Haastateltava viittaa omaan nuoruuteensa, joka sijoittuu 2000-luvun ensimmäisiin vuosiin.

piirteitä aktivismista. Tässä esimerkissä on tärkeää huomata myös ”tuntemattomat nimet” mukana keikoilla. Haastateltava kuvaa yhtyeitä ”liutana alaikäisiä bändejä”. Haastateltava lisää myös, kuinka ”kaikki pääsee katsomaan” keikkoja. Tämä seikka liittyy vahvasti toimijuuteen ja skenen elämäntapaan kasvamiseen. Olennaista skeneen, ja sen käytäntöihin kasvamisessa on osallistumisen mahdollisuus. Tämä kielii myös DIY-kulttuurin arvomaailmasta toiminnassa. Diskurssit puhuvat aikakausista, jolloin ikärajattomia vaihtoehtotapahtumia oli tarjolla paljon, ja joihin kynnys osallistua oli pieni. Näin ollen skeneä ja alakulttuuria voisi luonnehtia helposti lähestyttävänä, ja vastaanottavana sosiaalisena yhteisönä. Osallistumisen kulttuurissa on kyse nimensä mukaan aktiivisesta osallistumisesta. Näin ollen todellinen kosketuspinta skeneen syntyy samanhenkisyyden affekteista, jotka puhuttelevat yhteisön jäseniä. Toimijuuden ”slangi” muodostuu skenen käytännöistä ja tavoista toimia, sekä synnyttää affekteja. Slangin hallitseminen toimii myös erottautumisen keinona: slangin käyttö perustuu yhteisön sisäiseen koodistoon. Tämä voidaan nähdä osana toimijoiden alakulttuurista pääomaa. (Ks. Thornton 1995.)

”Sillonku mä olin viistoista, niin mä näin ekan kerran Ruotomielen⁷, just niinku Madrockissa 2002. Niin niin.. sitten niinku mä olin, että hetkinen, että täähän on niinku tämmönen vitun kova, ihan oikee tämmönen rockbändi, jolla on omia biisejä, mutta nää ei oookkaan missään MTV:llä kokoajan, vaan tavallisia räkäjannuja niinku me kaikki muukki. Ne tekee studiossa kuitenkin näitä äänityksiä, mutta nää sitte niinku tavallaan painattaa nää niinku itte ja sitte myy itte. Niin sitte mulla alko valkeneen, että niin, että tämmöstäki voi tehdä [M26]”.

Haastateltava toteaa, kuinka häntä puhutteli vahvasti nuorena saatu keikkakokemus. ”Asioita” saattoi tehdä muullakin tavoin, kuin valtavirrasta opittujen ja nähtyjen käytäntöjen mukaan. Diskurssissa puhutaan eräänlaisesta alakulttuurisesta heräämisestä. Paikallisen rockyhtyeen keikka herätti haastateltavassa affekteja vastakulttuurista, jonka kautta hän kiinnostui alakulttuurista, sekä sen toiminnan tavoista. Musiikin lisäksi yhtye herätti haastateltavassa kiinnostuksen sen

⁷ Oululainen, vuonna 1999 perustettu rock-yhtye.

toimintatapoja kohtaan. Skenen sisäisiin toiminnan periaatteisiin ja tapoihin saadaan kipinä skenen ulkopuolelta. Tärkeä osa toimijaksi kasvamista, sekä yhteisöllisen slangin omaksumista on toiminnan tarkkailu aluksi skenen ulkopuolelta.

”Tapahtumia järjestettiin nuorille, ja varsinkin se, että kaikki vaihtoehtoisimmat nuoret, eli juurinkin nämä samat tyypit jotka nykyäänki soittaa ja edelleen pyörivät piireissä, niin ne keräs ne keikat samanmielistä porukkaa... Sitähän ei pystytäkään ajattelemaan, että se ois kerännyt kaikkea nuoria, vaan nimenomaan samanmielistä ja saman ikästä porukkaa, ne vähän erikoisemmat tyypit, joilla oli vähän erilaiset musiikilliset maut ja elämäntilanteet ja tällä tavalla. Mä uskon, että se tietty porukka kerääntyi kun oli mahdollisuus kerääntyä kuuntelemaan kun samanmieliset ihmiset soittaa ja olemaan sen niinkö oman ryhmän kanssa siellä. [M27 pohtii]”

Diskurssi puhuu vaihtoehtoisista nuorista. Tämä viittaa tulkintani mukaan siihen, kuinka vaihtoehtoisuuteen ja kiinnostukseen alakulttuureita kohtaan liittyy medioitumista ja globaalia konvergenssia. (Ks. Laitinen 2003; Jenkins 2006; Deuze 2012.) Diskurssi korostaa myös osallistujien ikää, joka koetaan tärkeänä tekijänä elämäntilanteiden kannalta. Tätä kautta nuorena hankitut kokemukset ohjaavat kohti elämäntyyliä – alakulttuurisesta kiinnostuksesta tulee näin osa omaa identiteettiä, joka sivuaa myös tämän luvun aiempia esimerkkejä.

”Aika terve veljeys siinä on. Ihmiset jeesaa mielellään toisiaan ja bändit jeesaa mielellään toisiaan. Ei oo semmosta dog eat dog –asetelmaa. Että pitäis taistella jotenki siitä omasta alueestaan... [M35 pohtii]”.

Samanhenkisyyteen ja kokoontumiseen näyttää sisältyvän myös tarve kuulumisesta johonkin. Yhteenkuuluvuuden tunne on näin ollen tärkeä osa toimijuuden slangia ja sen ymmärtämistä. Haastateltava kuvaa ilmapiiriä veljeydellä, ja toteaa, että omasta tilasta ei tarvetta taistella. Huomion arvoista on myös veljeyden viittaus toimijoiden sukupuoleen.

Haastateltavat nostavat esille tapahtumia, joita on koettu nuorena, mutta toisaalta diskursseissa on viitteitä myös aikuisille suunnatuista mahdollisuuksista kokea yhteisöllisyyttä.

”Varsinki silloin ku Nelivitosen⁸ jamit alkoi, niin tuli semmonen... Tiiätkö, että kaikista soittajista jotka siellä kävi, niin tuli semmonen kaveripiiri. [M57]”

”Ja sitte tuo jamikulttuuri on varmasti semmonen mikä sulattaa kaikki ne viimesekki jotenki semmoset ennakkoluulot ja ristiriidat... Siellä nyt soittaa kaikki räppärit, metallipäät ja folkkarit ihan jotaki niinku muuta biisiä keskenään siellä [M35 kertoo]”.

Haastateltava kertoo, että kokee 45-specialissa järjestettävien jamien tuoneen samanhenkisiä ihmisiä yhteen. Hän kuvailee jameissa käyviä muusikoita ”kaveripiirinä”, joka syntyi nimenomaan samanhenkisten ihmisen kokoontumisena. Paikallinen skene, ja sen sisältämät sosiaaliset suhteet näyttävät muodostuvan vahvasti avoimesta yhteenkuuluvuuden tunteesta. Olennaista näyttää olevan se, että jokainen voi halutessaan osallistua ja kuulua samanhenkiseen ryhmään. Tätä kautta syntyy käytäntöjä ja tilallisia merkityksiä. (Ks. Kumpulainen 2012.) Diskurssi puhuu ”ennakkoluuloista ja ristiriidoista, jotka sulavat viimeistään jamitapahtumissa. Näyttää siltä, että viikoittainen jamikulttuuri on tärkeä osa verkostoitumista ja sosiaalisia kohtaamisia, jossa tapahtuva vuorovaikutus perustuu yhteisiin toiminnan käytäntöihin.

Paikallinen skene, ja sen kohtauspaikat saavat sosiaalisen toiminnan kautta symbolisia, sekä käsitteellistettyjä merkityksiä. Tila ja siellä tapahtuva sosiaalinen toiminta ovat olennainen osa toimijuuden ”slangia”, sen syntymistä ja sen ymmärtämistä. Merkittävät tilat, sekä niiden tapahtumat luovat näin ollen hyvin uniikkia paikallisen tason vuorovaikutusta toimijoiden välille.

3.2.4 Elämäntapa ja toimijuus

Toimijuus ja elämäntapa voivat olla läpi elämän kestävä prosessi. Ihmisten vanhetessa toiminta ja sen tyylit kehittyvät ja muuttuvat. Pitkäaikaisessa toimijuudessa vaikuttaa korostuvan

⁸ 45-Special on oululainen rock-baari, joka on perustettu vuonna 1990.

vuorovaikutuksen ja verkostoitumisen merkitykset. Toiminnan periaatteet vaikuttavat silti pysyvän ennallaan. Paikallinen vuorovaikutus ja halu osallistua kuitenkin näyttävät korostuvan ajan saatossa.

”No siis, enemmänkin siinä saattaa olla semmonen, että annetaan enemmänki niinkö periksi siitä omasta päämäärästä, että tämä meän juttu, tämä meän juttu, että pusketaan ja että ollaan ihan varmoja että tästä tulee se maailman isoin juttu. Sitte tajutaan, ettei siitä nyt sitte tullukkaan. Ja täällä sitä edelleen peuhataan, nii sama peuhata porukalla [M33 kertoo]”.

Haastateltava nostaa esille diskurssissa vanhentumisen. Periksi antaminen viittaa ”luopumiseen”, mutta tässä tapauksessa kyse on enneminkin päämäärien muuttumisesta. Elämäntapa muuttuu ja kehittyy toimijan mukana. Marja Järvelän (1994, 87) mukaan ”elämäntavan muutos on mahdollinen ja todennäköinen pikemminkin pakon edessä kuin tietoisien valinnan tuloksena”. Toisin sanoen elämäntapa kehittyy ja muuttuu elämäntilanteiden muutoksien yhteydessä. Toisaalta elämäntavan ja tyylin periaatteet eivät välttämättä pohjimmiltaan muutu, vaan pikemminkin ne integroituvat osaksi arkielämää vaikuttaen taustalla toiminnassa ja valinnoissa. Pitkään jatkuva toimijuus kehittyy ”meän jutusta” kohti laajempaa yhteisöllistä toimintaa. Skenen ja yhteisön sisälle kasvetaan vuosien saatossa. Haastateltava kertoo, että tulee hetki jolloin ”tajutaan, ettei siitä nyt tullutkaan”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita välttämättä toiminnan loppua, vaan pikemminkin yhteisöllisemmän ja vuorovaikutteisemmän toiminnan alkua.

”Että ku ei kellään... Kaikilla on perheitä, töitä, niinkö semmosia asioita mitä ei ollu parikymppisenä kellään. Niin niin, se alkaa olla yhä vaikiampi ja vaikiampi löytää ihmisiä jolla on aikaa, niin sitte sitä pittää oikiasta olla verkostoitunu tässä, niinkö pienessä kylässä, että pitää olla verkostoitunu hyvin, että pystyy saaha totetutettua kaikkia juttuja, ja sitte myös pitää tehdä semmosia selkeitä vaihtareita, ettäku joku lopettaa, nii joku tulee tilalle, tai joku saa lapsen niin niin, että joku tulee joksiki aikaa tilalle, että saahaan hommat rullaamaan koko ajan eteenpäin, ettei töki nii pahasti [M33 kertoo]”.

Toimijoiden vanhetessa elämänmuutokset väistämättä yleistyvät. Haastateltava mainitsee ”verkostoitumisen”, jonka hän kokee erityisen tärkeänä toiminnan jatkuvuuden kannalta. Diskurssi korostaa, että on tärkeää saada ”hommat rullaamaan koko ajan eteenpäin, ettei töki niin pahasti”. Tätä voidaan tulkita nimenomaan toiminnan merkityksen kannalta niin, että skenessä on tärkeä verkostoitua toimijoiden kautta, jotta itse toiminta ei ”pysähtyisi”, vaan kehittyisi ja kulkisi eteenpäin. Tämä sivuaa vahvasti skenen luonnehdintaa dynaamisena yhteisönä alakulttuurissa.

Diskurssissa mainittu työ ja perhe ovat elämän osa-alueita, jotka kytkeytyvät vahvasti Järvelän (1994, 87) määritelmään elämäntavasta ja sen muutoksista. Työ ja perhe näyttelevät ihmisen vanhentuessa suurempaa roolia. Tämä vaikuttaa elämäntavan muutoksiin ”pakon edessä”. Toimijan tarve yhteisöllisyyteen, osallistumiseen ja toimintaan ei kuitenkaan välttämättä muutu, vaan se vaikuttaa pikemminkin toimijan ja toiminnan väliseen suhteeseen, sekä sen merkitykseen toimijan elämässä.

”Jos ihmiset jää soittamaan näille leveyksille, niin ne todennäköisesti soittaa oikeista syistä. Että se.. Että sitte jos haluaa jotaki semmosta henkilökohtasta gloriaa, niin mää luulen, että semmonen joukko valikoituu jo aika aikasessa vaiheessa, että ne lähtee täältä veke, ku ne tietää, että ei niiden kannata täältä käsin lähtä semmosta tavoittelemaan. Tänne jää ne, ne soittaja jotka oikeesti vaan niinkö haluaa soittaa. Jotka tekkee sen oman, niinkö gänginsä, bändeistä tulee niinkö jengejä, se on niitten joukkue ja se on niitten perhe ja... Jos ei nyt sitte ensimmäisen vuojen aikana jotenki lähe lentoon niin... Aivan sama [M35 pohtii]”.

Haastateltava kuvaa yhtyeitä ”jengeinä”, ”joukkueina”, ja ”perheinä.” Se on tulkittavissa esimerkkinä elämäntyylistä jota ylläpitää diskurssissa mainitut ”oikeat syyt”. Yhtyeet ovat tiiviitä yhteisöjä, jotka rakentuvat läheisien ihmissuhteiden kautta. Elämäntyylin omaksumisessa vaikuttaa korostuvan myös toiminnan tärkeys verrattuna henkilökohtaiseen ”gloriaan”. Vuorovaikutus tuottaa yhteisöllisyyden tunteita, jota voisi verrata aiemmin mainittuun ”urbaaniin heimoon” – siihen kuulumisen ja sen vaaliminen nousevat henkilökohtaisten tavoitteiden edelle. Paikallisuus ja

yhteisöllisyys merkitsevät vuorovaikutuksen diskurssissa jatkuvuutta ja kehitystä, jonka ytimessä on sosiaalinen vuorovaikutus monilla eri tasoilla. Diskurssissa korostuu valinta ”jäämisestä näille leveyksille”. Se sivuaa vahvasti skeneä osallistumisen kenttänä. Se korostaa myös paikallisuutta kulttuurisena pääomana. Näin olen elämäntapaa ja skeneä yhdistävät osallistumisen kulttuuri paikallisessa marginaalissa, jonka alakulttuurinen kartasto koetaan itsessään arvokkaana ja merkityksellisenä osana elämäntapaa.

3.2.5 Medioituminen ja skene

Medioituminen on esillä tarkastelemassani aineistossa ryhmiä yhdistävänä tekijänä, sekä musiikillisten ilmiöiden välittäjänä. Television merkitys viestimenä korostui eräänlaisena sukupolvisena avainkokemuksena. Sosiaalisen median ja joukkoviestimien kehittyminen esiintyy taas ihmisiä ja ryhmiä yhdistävänä ja lähentävänä tekijänä. (Ks. Deuze 2012.)

Mediatutkimuksen saralla medioitumista voidaan pitää sateenvarjokäsitteenä, jonka kautta selitetään yhteiskunnallisia ja kulttuurisia muutoksia. (Ampuja ym. 2014.) Tarkastelemieni diskurssien kannalta medioitumisella on tärkeä merkitys vuorovaikutuksen edistämisen ja monipuolistumisen kannalta. Medioituminen mahdollistaa paikallisen skenen kuvaamisen globaalina yhteisönä. Medioituminen vaikuttaa lähentäneen myös toimijoita itsessään, joka viittaa medioitumisen synnyttämään alakulttuuriseen konvergenssiin.

”Ei ollu mittään sosiaalista mediaa ja kännyköitäkkää ei ollu, just yheksänkyluvun lopussa oli aika harvalla. Ei niistä sillain, emmää muista että muutako että oli semmonen... Tai ei ne silleen hirveesti integroituneet keskenään ne eri genret, varsinkaan niitten se yleisö niissä [M35 muistelee]”.

Haastateltava toteaa, että aika ennen sosiaalista mediaa ja matkapuhelinten yleistymistä jakoi ryhmiä tiiviimmin. Yleisöt jakautuivat selkeämmin esimerkiksi musiikkigenren mukaan.

Diskurssissa ilmenee näin ollen vahvasti mediotumisen vaikutus. Mediotumisen myötä voidaan ajatella, että paikallisuus genrenä vahvistui.

”Netti on yleistynyt ja sitte on vähä niinku kaikki ovet on joka suuntaan niinku tiedon suhteen auennu. Plus sitte se, että se oli vielä sitä aikaa, että että.. kuitenkin että silloin oli semmosia niinku jotenki, että jos oli hevari, niin ei ollu punkkari, nyttän tänä päivänä ihmiset kuuntelee ihan yhtä aikaa jotaki... bläkkistä ja jottain semmosta niinkö hipsuttelua.. ja se on kaikki vaan musaa.. Silloin oltiin enemmän niinku jossain ryhmässä [M35 toteaa]”.

Haastateltava nostaa esille, kuinka Internetin yleistyttyä tiedonhaku ja sen mahdollisuudet kehittyivät. Samalla paikalliset ryhmät integroituivat enemmän keskenään. Tämä sai paikallisen musiikkikulttuurin kentät aiempaa lähemmäksi toisiaan. Haastateltava kertoo, että nykyään on ”ovia joka suuntaan”. Diskurssista ilmenee, että vuorovaikutuksen tavat ovat kehittyneet ja monipuolistuneet. Myös yksilöiden, ja tätä kautta ryhmien identifioitumisen tavat ovat muuttuneet. Haastateltava toteaa, että ”ihmiset kuuntelevat ihan yhtä aikaa bläkkistä, ja jotain semmosta hipsuttelua”. Tätä kautta diskurssi viittaa ääripäihin eri musiikkigenreissä, jotka eivät kuitenkaan jaottele sosiaalista toimintaa, tai osallistumista selkeästi määriteltyihin ryhmiin musiikkigenren perusteella.

”Ja sitte toinen kosketuspinta oli toisaalta vaan tämmöset niinku telkkarissa olevat, vaikka niinku Jyrkissä olevat bändit ja muut. Sitte mää aattelin, että totta kai, että tuohon pitää pyrkiä. Että ei oo mitään järkeä tehdä omaa musiikkia jos ei pyri sit jonnekki vitun televisio-ohjelmaan. Että mää en niinku sinänsä tämmösistä indiemeiningeistä tienny siinä vaiheessa yhtään mittään [M26 kertoo]”.

Haastateltavan omassa nuoruudessa tärkeä kosketuspinta ja kanava musiikkiin oli televisio. Diskurssissa puhutaan erityisesti nuortenohjelma Jyrkistä, joka esitti kattavasti ja ajankohtaisesti populaarimusiikin ilmiöitä ja uutuuksia. Se nosti esille myös vähemmän tunnettuja suomalaisia yhtyeitä musiikkivideoiden, haastattelujen ja live-esiintymisien muodossa. Jyrkin kaltaisia,

populaarikulttuuria vahvasti musiikin kautta lähestyviä päivittäin esitettäviä TV-ohjelmia ei tänä päivänä Suomessa enää ole. Voidaan todeta, että ennen sosiaalista mediaa suora ”altistuminen” vaikutteille, ja populaarikulttuurin käytäntöjen representaatioille oli nykypäivään verraten kapeampaa ja yksipuolisempaa.

”Ja mun mielestä se on sattumaa, että ylipäänsä sitä on tullu semmosta porukkaa tänne Ouluun, jota kiinnostaa rockmusiikki ja kulttuuri ylipäätään. Jos 1980-luvun sukupolvesta puhutaan, niin kyllä se on varmaan se kaikkein isoin se -85, -86 -87. Koska suurin osa ihmisistä minkä kans nykyään tulee oltua aktiivisesti yhteydessä on syntynyt joissakin niistä vuosista. Että sitä on syntynyt sitä porukkaa niinä vuosina ja ne on kasvanu samanlaisten vaikutteiden alaisina [M27 pohtii]”.

Haastateltava kertoo kokevansa sattumana sen, että omassa ikäluokassa oli paljon samanhenkisiä ihmisiä, jotka olivat kiinnostuneita rockmusiikista ja kulttuurista. Haastattelussa kuitenkin todetaan, että samanlaisten vaikutteiden alaisina kasvaminen synnytti tarpeen sosiaalisiin kokoontumisiin. Merkityksellistä tässä diskurssissa on sukupolven merkitys suhteessa osallistumisen kulttuuriin: samat avainkokemukset synnyttävät kollektiivista tarvetta kokoontua ja toimia. Medioitumisen nopean kehityksen voi nähdä olevan myös yksi tärkeä sukupolvinen avainkokemus, joka on tuonut sukupolvien samanhenkisiä edustajia yhteen. Median välittämät vaikutteet korostuvat diskurssissa tapana rakentaa yhteisöllisyyttä, sekä yhteistä sosiaalista todellisuutta.

”Esimerkiksi pop-kulttuuri 1990-luvulla... Jyrki⁹ ja listaohjelmat oli tasan tarkkaan mitkä on vaikuttaneet ihmisten kuuntelutottumuksiin ja muihin, että... Mää vaan luulen, että se on se tarve jollekin paikalle, ja sitte kun sitä on oikeesti järjestetty sitä tapahtumaa [M27 pohtii]”

Diskurssissa korostuu Jyrki TV-ohjelman, sekä listaohjelmien merkitystä ihmisten kuuntelutottumuksissa. Diskurssin mukaan television musiikkiohjelmat lisäsivät kiinnostusta

⁹ Jyrki oli suomalainen musiikkia- ja populaarikulttuuria käsittelevä nuorisolle suunnattu tv-ohjelma, jota esitettiin arkipäivisin.

musiikkiin myös paikallisella tasolla. Diskurssi puhuu tarpeesta paikalle, jossa on mahdollista kokea musiikkielämyksiä ja olla kosketuksissa elävään musiikkikulttuuriin. Jyrki oli konseptiltaan poikkeuksellinen ohjelma siinä mielessä, että se nosti esille yhtyeitä myös valtavirran alapuolelta. Tärkeä huomio pohdittaessa television musiikkiohjelmien ja alakulttuurisen musiikkiskenen suhdetta on se, että Jyrkiä ei voida pitää pelkästään valtavirran hegemonian representaationa, vaan pikemminkin suomalaisen populaarikulttuurin läpileikkaajana. Näin ollen Jyrkin vaikutus paikalliseen musiikkikulttuuriin juuri yleisöä aktivoivana tekijänä on hyvin perusteltua. Toisaalta on relevanttia esittää kysymys siitä, tulisiko Jyrki-ohjelmaan, ja sen yleisöön suhtautua sittenkin mieluummin kulttina, jonka vaikutukset suhteessa yleisöön liittyvätkin itse ohjelmaan eivätkä sen välittämiin populaarimusiikin representaatioihin. Niin tai näin, tarkastelemieni diskurssien kontekstissa Jyrki-ohjelman signifikanssi perustuu sen tapaan tuoda esille myös alakulttuurista toimijuutta, joka on vaikuttanut käsittelemiini diskursseihin.

4. Päätelmät

Tämän tutkimuksen tarkoitus on ollut tarkastella keräämäni aineiston pohjalta toimijuuden, vuorovaikutuksen ja paikallisuuden erilaisia diskursseja oululaisessa ruohonjuuritason musiikkiskenessä. Valitsin keräämästäni aineistosta kaksi – mielestäni vallitsevaa diskurssia –, joiden eri tasojen pohjalta pyrin avaamaan paikallisen toimijuuden tapoja ja merkityksiä, sekä ymmärtämään niiden välistä suhdetta.

Vastakkainasettelu pohjoisen ja etelän välillä on diskurssin yleisin piirre. Diskurssi puhuu vahvasti pohjoisesta maantieteellisenä marginaalina, joka erottautuu tiheämmin asutetusta etelästä niin välimatkan kuin paikallisen asenteensa kautta. Pohjoisuus koetaan asenteena ja elämäntapana, jonka kautta tuotetaan erityistä paikallista sosiaalista todellisuutta.

Vastakkainasettelua ilmenee myös paikallisella tasolla. Alakulttuurin paikallisuuden kokemukset haastavat ja reflektovat ”brändättyä paikallisuuskäsitystä”. Tämä ilmenee selkeästi esimerkiksi tilojen käsitteellistämisessä: tilojen käsitteellistämisen kautta pyritään luomaan konkreettista paikallisuutta esimerkiksi kaupungin maamerkkien kautta. Tiloja valjastetaan eri käyttötarkoituksiin, niitä rakennetaan ja niitä puretaan valtakulttuurin hyödyn näkökulmista. Alakulttuurin tapa käsitteellistää vaihtoehtoisia tiloja tapahtuu taas toiminnallisen motiivin kautta. Alakulttuuri synnyttää omat maamerkinsä ja symbolinsa kaupunkiin toiminnan tarpeen kautta. Ajatuksen kiteyttää hyvin eräässä aineistoni haastattelussa ilmoille heitetty lausahdus liittyen julkisiin tiloihin ”kukaan ei tykkää gryndereistä, ja kaikki tykkää autioista tonteista keskustan lähellä”. Alakulttuurin ja valtakulttuurin tilallisen ajattelun ero tutkimissani diskursseissa ilmenee juuri tilojen merkitysten määrittelyssä. Valtakulttuuri valjastaa, tuottaa ja määrittelee tiloja niiden käyttötarkoituksen perusteella, kun taas alakulttuuri näkee tilan vapaana toiminnan keskuksena.

Tilallinen paikallisuus näin saa uudenlaisia merkityksiä. Tämä luo diskursseihin myös vastakulttuurisia piirteitä.

Tärkeä huomio diskurssien sisällössä on se, että sukupuolen teema ohitetaan aineistossa käytännössä täysin. Tämä luo mielenkiintoisia näkökulmia paikalliseen skeneen sukupuolen näkökulmasta. Aihetta olisi innostavaa laajentaa nimenomaan sukupuolisuuden näkökulmaan ja esimerkiksi tarkastella paikallisuutta suuremmassa mittakaavassa tästä näkökulmasta. Tämänkaltaisen näkökulma tarjoaisi pohjan laajallekin tutkimukselle. Myös paikallisen skenen poliittisuus, sekä sen ilmentymisen eri tasot kirvoittavat pohtimaan mielenkiintoisia jatkokokysymyksiä.

4.1 Eronteon diskurssi puhuu autenttisesta asenteesta

Puhuttaessa paikallisuudesta, on huomioitava, että paikallisuus rakentuu maantieteellisessä mielessä erilaisista suhteista ja siteistä, jotka ulottuvat ”paikallisen” ulkopuolelle (Huttunen 2002, 25). Seija Keskitalo-Foleyn (2003, 40) mukaan tämänkaltaisen paikallisuuden määritelmä nostaa esille paikkojen kulttuurisen ja symbolisen merkityksen. Eronteon diskurssi tarkastelemassani aineistossa korostaa erityisesti paikallisuuden symbolisia ja kulttuurisia merkityksiä. Oululaisuus tässä kontekstissa koetaan marginaalissa olon symbolina, joka ilmentyy vahvasti myös kulttuurisena pääomana suhteessa etelän keskuksiin. Toisaalta paikallisuuden kokemus pitää sisällään kulttuurista pääomaa myös paikallisella kentällä luoden samalla kamppailua alakulttuurin oikeutuksista merkityksiin ja merkittävyyteen suhteessa valtakulttuuriin.

Edellä mainitun diskurssin voidaan nähdä rakentuvan yleensä vastapuheen kautta. Kirsi Juhilan (2004, 29) mukaan vastapuheella tarkoitetaan puhetta, joka on ”sellaisia leimattua identiteettiä kommentoivia ja vastustavia tekoja, joiden tarkoituksena on esittää tämän identiteetin erilaisuus

suhteessa kulttuurisesti vallitsevaan kategorisoinnin tapaan”. Juhilan mukaan vastapuhe ei aina ole kielellistä, vaan myös tietynlainen toiminta voidaan lukea vastapuheeksi – tämä toiminta voi olla esimerkiksi vetäytymistä tai vaikenemista, mutta myös vastakulttuuria ja aktivismia. Vastapuhe ilmentyy tarkastelemallani ruohonjuuritasolla niin kielellisellä tasolla kuin toiminnallisellakin tasollakin. Eronteon diskurssi puhuu eristyneisyydestä maantieteellisellä ja symbolisella tasolla. Eronteon diskurssi tässä tapauksessa on sijoittunut marginaaliin, jonka näkökulmasta ”etelä” nähdään keskuksena valtavirralla ja fokukselle. Eronteon diskurssin sisältämän kielellisen ja toiminnallisen vastapuheen kautta luodaan omaa marginaalista paikallisidentiteettiä, jossa kulttuurisella ja symbolisella tasolla on suuri merkitys myös toimijan identiteetille. Diskurssin kautta luodaan uudenlaisia kulttuurisia kartastoja. Kulttuurinen kartasto voidaan tässä tapauksessa määritellä erottautumisena etelästä - tai paikallisella tasolla - asettautumalla alakulttuuriin.

Paikallisuutta voi kuitenkin esiintyä myös Internetissä. Glokaalista skenestä puhuttaessa paikallisuus kytkeytyy osaksi imaginaarisia yhteisöjä, jotka sijoittuvat verkkoon. Tätä kautta paikallisuuteen kytkeytyy myös kosmopoliittinen taso, joka sitoo sen globaaliin konvergenssiin. (Ks. Jenkins 2006.)

Erilaisia kulttuurisia kartastoja voi syntyä myös paikallisuuksien välille. Paikallisella tasolla erilaiset paikallisuuskäsitykset luovat erilaisia merkityksiä ja symboleita. Näin ollen esimerkiksi oululaisuus voi näyttäytyä erilaisissa paikallisen kulttuurin kartastoissa monin eri tavoin. Paikalle muodostuu monitasoisia kulttuuri-identiteettejä, jotka ilmentyvät lokaalilla ja kansallisella tasolla. Tätä kautta luodaan myös kuvaa itse kullekin kuuluvasta paikasta, siihen liittyvine oikeuksineen ja velvolluuksineen. (Vrt. Jokinen ym. 2004, 11.)

Oululaisena toimijana, määrätyissä olosuhteissa toiminen luo paikallisuudelle erityistä statusta ja merkitystä, jonka kautta tarkasteleman marginaali luo kulttuurista kartastoaan myös suhteessa paikallisen ”ulkopuoliseen”. Oulussa toimiva musiikkiskene on luonut oman paikallisen kulttuuri-

identiteettinsä paikallisen toiminnan kautta. Tämän vaihtoehtoisen kulttuurisen kartaston läpi on mahdollista tarkastella analyysissä esille tullutta ”vaihtoehtoista paikallisuutta”, joka poikkeaa julkisesta paikallisuuden määrittelystä. Tästä konkreettisena esimerkkinä toimii vaikkapa kaupunkibrändäys, joka pyrkii tuomaan esille työryhmissä tuotettuja iskulauseita markkinointitarkoituksissa. Tätä brändiä pyritään julkisella tasolla sovittamaan myös kaupunkikulttuurin päälle. Diskurssi nostaa esille sen, kuinka alakulttuuri toimintansa kautta tuottaa vaihtoehtoista paikallisuutta, jonka seurauksena alakulttuurissa vallitseva sosiaalinen todellisuus ei rinnastu valtakulttuuriin. Eronteon diskurssissa on havaittavissa myös hyvin erityistä tunnetason paikallisuuden määrittelyä. Tämä tarjoaa paikoin hyvinkin yllättäviä vastauksia ja näkökulmia kysymyksiin paikallisuuden erilaisista merkityksistä suhteessa ruohonjuuritason skeneen.

On relevanttia pohtia myös marginaalin määritelmää, joka ilmenee diskursseissa eri yhteyksissä toistuvasti. Marginaali määrittyy vahvasti näkökulman perusteella – ”periferiat” määritellään ulkoa käsin, samalla tavoin ruohonjuuritasolla piilee näkökulmasta riippuen joko mikroskooppista toimijuutta tai elävää ja tuoretta dynaamista kulttuuria. Marginaalin ja valtavirran välillä vallitsee eronteon kulttuuri, jota määritellään molempien osapuolien toimesta. Nämä määritelmät pohjautuvat vahvasti arvoihin ja identiteetteihin, joiden kautta rakennetaan erontekoa siitä, minne nämä kategorisoinnit tulisi sijoittaa, ja minne ne kuuluvat. Samankaltainen kategorisoinnin logiikka näyttää esiintyvän myös populaarimusiikin eri genrejen määrittelyissä. Esimerkiksi Holly Krusen (1993, 35) mukaan termi ”vaihtoehtoinen” (engl. *alternative*) on problemaattinen kuvaus musiikista. ”Vaihtoehtoinen” ei oikeastaan kerro musiikista mitään; Krusen mukaan ”vaihtoehtoinen” voidaan nähdä genrenä ja kuvauksena pikemminkin musiikkiteollisuuden ”langettamana” kuin esimerkiksi alakulttuurin kehittämänä kuvauksena. Krusen ajatusta vaihtoehtoisuudesta ja marginaalista, sekä näiden kategorisoinnista hegemonisesta kulttuurista käsin haluan soveltaa myös paikalliseen skeneen. Tässä näkökulmassa eronteon diskurssien kautta

perustellaan vaihtoehtoisten elämäntyylien merkityksellisyyttä suhteessa yhteiskunnan ja paikallisuuden brändin määrittelemiin normatiivisuuksiin.

Elämäntyylien merkityksellisyys nostaa esille kysymyksen vallasta, merkityksistä ja niiden kamppailusta (Jokinen ym. 2014, 11). Diskursseista löytyy yhteiskunnallinen taso: kenellä, ja millä on mahdollisuuksia kamppailuun merkityksistä. Tämä kysymys ilmenee esimerkiksi toimijuuden ja DIY-kulttuurin suhteessa oululaisessa alakulttuurissa. DIY-kulttuuri haastaa ja kyseenalaistaa perinteisiä valtasuhteita sekä tapoja toimia. DIY-kulttuurissa on kyse tässä kontekstissa yhteisöllisyydestä ja yhdessä toimimisesta. DIY-kulttuuri ja sen periaatteiden mukaisesti toiminen on yksi eronteon rakentamisen tapa. Tämä haastaa valtakulttuuria ja kaupallista konvergenssia vastakulttuurin ja osallistumisen kulttuurin kautta. Tässä mielessä on tärkeä ymmärtää skenen käsitteen dynamiikka. Skeneytyminen, tai ”yhteisöllistyminen” on tapa ottaa osaa sosiaaliseen toimintaan ja alakulttuuriseen elämäntyyliin. Tässä mielessä paikallinen toimijuus ottaa osaa kamppailuun merkityksistä toimimalla lokaalisti itse määritellyin arvoin ja tavoin.

Edward Relphin mukaan (1986, 63-66) autenttisen asenteen ytimessä on paikkojen tunteminen, kokeminen ja ymmärtäminen. Tämä voidaan tulkita paikkojen ymmärtämisenä ja tuntemisena, sekä symbolisina ja toiminnallisina elämänkeskuksina. (Ks. Keskitalo-Foley 2003, 46.) Autenttisen asenteen voi Relphin (1986, 117) mukaan jakaa tietoiseen ja tiedostamattomaan. Aiemmassa osassa tutkielmaa tekemäni diskurssianalyysi sivuaa eronteon osalta Relphin käsitteitä hyvin. Samalla se summaa vastauksia kysymyksiin paikallisuudesta eronteon diskurssin näkökulmista. Eronteon diskurssi pitää sisällään niin tietoista kuin tiedostamatonta autenttista asennetta. Tiedostamaton taso ilmentää kuulumisen ja tuntemisen tunteita. Näille tunteille on ominaista ”määrittelemättömyys”, joka sivuaa Relphin ajatusta sisäpuolisuudesta. Tietoinen kokemus esiintyy diskurssissa varsin moninaisena. Silti autenttisen asenteen tasot ovat väistämättä yhteydessä toisiinsa. Tietoinen kokemus autenttisesta asenteesta ilmenee erityisesti puheena esimerkiksi ”aitoudesta”,

”lisäarvosta”, ”eristyneisyydestä”, ”oululaisuudesta”. Tietoinen autenttisuus ilmentää eronteon diskurssissa symbolista paikallisuuden ja paikallisen kulttuurin arvona.

4.2 DIY ja osallistumisen kulttuuri

Analyysissäni etsin vastauksia myös DIY-kulttuuria ja toimijuutta koskeviin kysymyksiin. DIY-kulttuurin merkitys skenessä on ennen kaikkea luoda yhteisöllisyyden ja osallistumisen tunteita, jonka kautta rakennetaan me-henkeä. DIY-kulttuuria voi verrata hyvin osallistumisen kulttuuriin, joita kumpaakin yhdistää sisältöjen luominen yhdessä.

DIY:tä voisi luonnehtia suhteessa skeneen eräänlaisena sisäkäsittienä – skene perustuu sosiaaliseen toimintaan ja yhteisöllisyyteen, jonka DIY-kulttuuri mahdollistaa. DIY-kulttuurin ja osallistumisen kulttuurin voidaan katsoa sivuavan toisiaan juuri globaalissa skenessä, jossa yhdistyvät fyysinen ja virtuaalinen vuorovaikutus.

DIY-kulttuuri ylittää rajoja taiteellisessa ja toiminnallisessa mielessä korostaen individualismia. Skenen tuottamaa todellisuutta koetaan ja eletään kuitenkin myös kollektiivisessa näkökulmassa. Individualismi ilmentyy skenessä osallistuvan yksilön tärkeydellä: erilainen tietotaito ja persoonien merkitys korostuvat DIY-kulttuurissa. Näin ollen DIY-kulttuuri voidaan määritellä eräänlaiseksi individualistiseksi kollektiivisuudeksi, joka sijoittuu elettyyn sosiaaliseen tilaan. Yhteiset toiminnan periaatteet lähentävät toimijoita skenen sisällä.

DIY-kulttuuri voidaan määritellä myös osaksi paikallisen skenen käytäntöjä. DIY on tapa toimia ja tuottaa toimintaa. Tätä kautta DIY-kulttuurille muodostuu myös kulttuurista ja alakulttuurista pääomaa, joka ilmenee alakulttuurin kentällä. Toisaalta DIY-kulttuuri voidaan nähdä osana elämäntapaa, jolloin sen periaatteet ja merkitykset vaikuttavat toimijuuden tavoissa kaiken aikaa. Tällä tavoin DIY-kulttuuri saa myös vastakulttuurisia piirteitä, joita voidaan luonnehtia eräänlaisena

”toiminnallisen aktivismin tapana”. Nämä tavat perustuvat DIY-kulttuurin luonteeseen suorasta toiminnasta ja välikädettömyydestä. DIY-kulttuuri liittyy tätä kautta vahvasti myös ruohonjuuritason konvergenssiin, joka pyrkii marginaalista kohti valtavirtaa tarjoamalla toiminnallista riippumattomuutta ja vaihtoehtoja.

DIY-kulttuuri kytkeytyy glokaaliin skeneen olennaisesti myös medioitumisen kautta. Medioitumisen myötä syntynyt ruohonjuuritason konvergenssi ja kaupallinen konvergenssi toimivat vastavoimina toisilleen luoden globaalia konvergenssia. Puhuttaessa glokaalista skenestä DIY-kulttuurin merkitys esimerkiksi Internetin käyttäjien luomissa sisällöissä on merkittävä, koska DIY-kulttuuri pidättäytyy kaupallisuuden ulkopuolella tarjoten yhteisöllisen tavan tuottaa – ainakin periaatteessa – vapaita ja originaaleja sisältöjä.

4.3 Vuorovaikutus ja elämäntapa

Vuorovaikutus ilmenee skenessä fyysisen vuorovaikutuksen lisäksi vahvasti myös toiminnallisena vuorovaikutuksena. Tällöin puhutaan toiminnan kautta syntyneistä käytännöistä ja tavoista toimia. Edellisessä luvussa avasin DIY-kulttuurin suhdetta toimijuuteen ja skeneen. Vuorovaikutuksen näkökulmista DIY-kulttuuri voidaan itsessään lukea yhdeksi vuorovaikutuksen tavaksi. DIY-kulttuuri voidaan toisaalta nähdä kokonaisuudessaan yhtenä skenessä tapahtuvan vuorovaikutuksen peruspilarina – se mahdollistaa yhteisöllisen vuorovaikutuksen toiminnan kautta sen osallistavan luonteensa takia.

Toiminnallinen vuorovaikutus syntyy elämäntavan synnyttämistä symbolijärjestelmistä ja elämäntavan sekä kielen yhteydestä (vrt. esim. Vadén 2004; Taylor 1985). Toisin sanoen toiminta synnyttää vuorovaikutusta, jota käydään symbolisen toiminnan kautta. Toiminnan periaatteet, merkitykset, tavat ja symboliikka liittyvät vahvasti elämäntyyliin, jota skenessä yhteisesti jaetaan.

Yksi vuorovaikutuksen taso ilmenee diskursseissa affekteina. Affektit syntyvät nimenomaan paikallisuuden ja sen kokemuksien kautta. Affektit ilmenevät esimerkiksi tavoissa puhua ”paikallisista painotuksista”, sekä kyvystä tunnistaa niitä paikallisessa skenessä. Paikallisuutta voidaan tässä näkökulmassa lähestyä genrenä, johon sisältyy paikallisen soundin konsepti ja estetiikka, jota tulkitaan ja kategorisoidaan alakulttuurisen paikallis-identiteetin kautta. Toisaalta affektit ilmenevät myös toimintaa mahdollistavana voimana. Tällöin affektit eivät pysähdy vain ”tunteeseen”, vaan näyttäytyvät toimintaa mahdollistavana energiana innoittaen esimerkiksi ympärillä olevia skenen jäseniä toimijuuteen (vrt. Nikunen 2005).

Vuorovaikutusta tapahtuu myös vuorovaikutteisissa sosiaalisissa kokoontumisissa. Tätä diskurssia luonnehdin ”toimijuuden slangina”. Slangilla viitataan erityisesti yhteisön sisäisesti syntyneisiin toiminnallisiin vuorovaikutuksen tapoihin, jotka paikallisessa skenessä näyttäytyvät erityisinä käytäntöinä toimia. Toimijuuden slangi viittaa myös elämäntapaan ja sen omaksumiseen. Tällöin toimija ikään kuin muuttuu ja kehittyy kokijasta tekijäksi. Tässä prosessissa toimija omaksuu skenen tavat toimia vuorovaikutteisissa sosiaalisissa kokoontumisissa, esimerkiksi bändien keikoilla. Tällöin vuorovaikutus tapahtuu ikään kuin esimerkkien kautta: jonkin paikallisen yhtyeen toimintatapaa reflektoidaan ja lopulta näiden toimintatapojen periaatteet, sekä käytännöt omaksutaan. Tätä kautta toiminta vaikuttaa paikalliseen skeneen ja siellä toimiviin ihmisiin. On tärkeää muistaa, että paikallinen toiminnan slangi on alati muutoksen alainen. Toisin sanoen toimijuuden slangi muuttuu ja kehittyy toiminnan myötä.

Skenen ja toimijuuden käytäntöihin kasvetaan siis tarkkailemalla ja havainnoimalla elettyä sosiaalista tilaa, sekä sen sisältämiä kenttiä. Elämäntavan omaksuminen voidaan nähdä myös ”heittäytymisenä” skenelle.

Toimijoita yhdistää skenessä ennen kaikkea elämäntapa ja tyyli. Elämäntapaan liittyy vahvasti toiminnallisia pyrkimyksiä, jotka voidaan tulkita elämäntavan toteuttamisen keinona. Jotta skenessä

tapahtuvaan toiminnalliseen vuorovaikutukseen voi ottaa osaa, on ymmärrettävä yhteisesti jaetun elämäntavan ja tyylin keskeiset tavat ja käytännöt. Elämäntapaa voisi luonnehtia alakulttuurissa myös transgressiivisena, vakiintuneita rajoja ja käytäntöjä ylittävänä, sekä yhteiskunnan normatiivisuuksien rajoja valottavana toimintana. Omistautuminen skenelle taiteellisesti ja individualistisesti synnyttää transgressiivista pääomaa, joka voi yltää myös paikallisen skenen ulkopuolisille kentille. Toisaalta ruohonjuuritason skenessä elämäntapaa voidaan katsoa esiintyvän siellä missä on eniten alakulttuurista pääomaa.

4.4 Medioituminen ja vuorovaikutus

Medioitumisen vaikutusta vuorovaikutukseen ei voi kiistää (esim. Deuze 2012). Medioituminen ja sen konvergenssit ovat väistämättä suhteessa vuorovaikutukseen. Valitsemisani diskursseissa on huomion arvoista se, että esimerkiksi sosiaalisen median roolia käsitellään yllättävän vähän. Medioituminen näyttäytyy kuitenkin skenen globaalissa luonteessa. Alakulttuurinen konvergenssi ilmenee diskursseissa Oulun ”maailmallistumisena”. Maailmallisuus viittaa vuorovaikutukseen yli paikallisten ja kansallisten rajojen. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii puhe skenen vastaanottamista monipuolisista musiikillisista vaikutteista ja kuuntelutottumuksista. Toisaalta maailmallisuus ilmenee myös paikallisen skenen vertaamisena yli kansakunnan rajojen, esimerkiksi Seattlen rock-skeneen. Tällöin skene kytkeytyy diskursseissa osaksi globaaleja ”paikallisia genreja”.

1990-luvun lopulla voimissaan ollut nuorten musiikkiohjelma Jyrkiä sivuttiin aineistossa useaan otteeseen. Jyrki-ohjelma voidaan nähdä osana sukupolvista avainkokemusta, jonka vaikutuksia kiinnostuksen heräämisessä populaarikulttuuria kohtaan diskursseissa korostetaan. Toisaalta Jyrki-ohjelman merkitys liittyy myös ohjelman ja sen yleisön väliseen kulttisuhteeseen. Tällöin ohjelmaan syntyy myös merkityksiä faniuden ja fanitutkimuksen näkökulmista.

Eri medioiden käyttö lähentää skenessä toimivia ihmisiä. Aikaa ennen sosiaalista mediaa ja matkapuhelimien yleistymistä luonnehdittiin ryhmien välisenä ennakkoasenteiden aikakautena. Diskurssi puhuu sosiaalisen median avaamista uusista ovista ja reiteistä, joiden kautta erilaiset ryhmät integroituivat keskenään aiempaa enemmän. Tätä kautta medioituminen voidaan liittää myös skenen sisäisen konvergenssin syntyyn, jonka kautta on perusteltua puhua paikallisuudesta omana genrenään.

4.5 Lopuksi

Tätä tutkimusta tehdessäni sain kokea kuinka diskurssianalyysi voi olla monimutkainen, innoittava ja monesti omat ajatukset solmuihin käärivä analyysiväline. Silti koin tutkielmaani tehdessä oivalluksia, innostusta ja onnistumisiakin. Vaikka kirjoitusprosessin aikana aiheeni tuntui karkaavan tietokoneen näyttöruudulta ulos, onnistuin mielestäni tavoitteessani avata oululaisen ruohonjuuritason skenen paikallisuuskäsityksiä, toiminnan periaatteita ja merkityksiä toimijan näkökulmasta sekä yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Pro gradu –tutkielman kirjoittaminen oli minulle ennen kaikkea perinpohjainen oppimisprosessi tieteellisen tutkimuksen tekemisestä.

Paikallinen toimijuus tutkimusaiheena on mielestäni hyvin ajankohtainen aihe 2010-luvulla. Paikalliseen toimijuuteen näyttää liittyvän vahvasti DIY-kulttuuri monissa eri muodoissaan. Erittäin mielenkiintoista tämänkaltaisissa ilmiöissä on ihmisten intohimoinen halu tehdä ja toteuttaa asioita yhdessä. Tämän tyylistä toimintaa kuvailisin autenttisena yhdessä tekemisen kulttuurina, jonka päämäärä on viihtyminen yhteisessä kaupungissa. Tämän kaltainen yhteisöllinen kulttuuri korostaa mielestäni paikallisuuden ja paikallistunteen merkitystä globaalissa medioituneessa maailmassa. Jatkotutkimuksia ajattelen eräs mielenkiintoinen tutkimusaihe voisi olla tutkimus eri medioiden käyttötavoissa kaupunkikulttuurissa paikallisuuden ja paikallisen ruohonjuuritason toimijuuden

näkökulmista. Esimerkiksi tämänkaltaisiin tutkimuksiin pro gradu –tutkielmani päätelmät olisivat oivallista tutkimusaineistoa.

5. Lähteet

- Aho, Marko 2003. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville 2007. *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Adamson, Walter L. 1980. *Hegemony and Revolution: A Study of Antonio Gramsci's Political and Cultural Theory*. London: University of California Press.
- Altman, Irwin, Chermers, Martin M. 1980. *Culture and environment*. London: Cambridge university press.
- Ampuja, Marko & Koivisto, Juha & Väliaverronen, Esa 2014. *Medioituminen: iskusana, analyttinen työkalu vai uusi paradigma?* Media & viestintä 2014 (2): 22-37.
- Appadurai, Arjun 1996. *Modernity at Large*. London: Routledge.
- Beck, Ulrich 2006 *Cosmopolitan vision*. Malden MA: Polity Press.
- Bennett, Andy & Richard A. Peterson 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Berger, H.M 1999. *Metal, Rock and Jazz. Perception and the phenomenology of musical experience*. Hannover: Wesleyan university press.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Massachusetts: Harvard university press. Ranskankielinen alkuteos 1979, kääntänyt englanniksi Richard Nice.
- Cassirer, Erns 1944. *An essay on man. New Heaven*. Yale university press.

- Cohen, Sarah 1991. *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. UK: Oxford university press.
- Connel, John 2003. *Sound Tracks: Popular music, identity and place*. Yhdessä Chris Gibsonin kanssa. New York: Routledge.
- Delwiche, Aaron & Jacob Henderson, Jennifer 2013. *The participatory Handbook*. New York: Routledge.
- DeNora, Tia 2000. *Music in everyday life*. London: Routledge.
- Duveen, Gerard 2007. *Culture and Social representations*. Teoksessa *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*. Toim. Jaan Valsiner & Alberto Rosa. London: Cambridge University Press.
- Dyer, Richard 2002. *Only entertainment*. New York: Routledge.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman 2003. *Analysing discourse*. London: Routledge.
- Foust, Christina R. 2010. *Transgression as a Mode of Resistance: Rethinking Social Movement in an era of Corporate Globalization*. Plymouth, UK: Lexington Books.
- Gelder, Ken 2005. *Subcultures reader*. New York: Psychology press.
- Giddens, Anthony 1984. *The Constitution of society*. United States: California University Press.
- Hall, Stuart 1999. *Cultural identity*. London: SAGE Publishing.
- Harrel, J. 1994. *The poetics of deconstruction: Death Metal Rock*. Popular music and society 18 (1): 91-107.
- Hebdige, Dick 1979/1994. *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge.

- Heidegger, Martin 1953/1996. *Being and time*. New York: State university of New York Press.
- Saksankielinen alkuteos 1953, kääntänyt englanniksi Joan Stambaugh.
- Henriksson, Robert 2014. *Mitä minä tästä hyödyn?* Helsinki: BoD – Books on demand.
- Hetherington, Kevin 1998. *Expression of identity: space, performance and politics*. Nottingham: Trent university.
- Husa, Sari 1995. *Foucault'lainen metodi*. Niin & näin 1995 (3).
- Hyypä, Sara Marlene 2014. *Huutoja maan alta! Oululaiset alakulttuuri lehdet – kulttuurinen tila, vastakulttuuriset sisällöt ja keinot*. Pro Gradu –tutkielma.
- Jenkins, Henry 2006. *Fans, bloggers and gamers: exploring participatory culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry 2009. *Confronting the challenges of Participatory Culture. Media education for the 21st Century*. Massachusetts: MIT Press.
- Juhila, Kirsi 2004. *Leimattu identiteetti ja vastapuhe*. Teoksessa *Puhua vastaan ja vaieta – neuvottelu kulttuurisista marginaaleista*. Toim. Arja Jokinen & Laura Huttunen & Anna Kulmala. Helsinki: Gaudeamus.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. *Diskurssi analyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Järvelä, Marja 1994. *Elämäntavan näkökulma kulttuurin muutoksen tulkinnassa*. Teoksessa *Kulttuurintutkimus: Johdanto*. Toim. Jari Kupiainen & Erkki Sevänen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kahn-Harris, Keith 2007. *Extreme Metal: Music and culture on the edge*. Oxford: Berg.

- Konijin, Elly A. & Utz, Sonja & Taniz, Martin & Barnes, Susan B. 2008. *Mediated interpersonal communication*. London & New York: Routledge.
- Kovala & Saresma 2003. *Kulttikirja: tutkimuksia nykyajan kultti-ilmiöistä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kruse, Holly 1993. *Subcultural identity in alternative music culture*. Popular music 12 (1), 33-41. Cambridge: Cambridge university press.
- Kumpulainen, Kaisu 2012. *Kylä sosiaalisena tilana – Henri Lefebvren sosiaalisen tilan teoria kylän määrittelyn välineenä*. Maaseudun uusi aika 2012 (3): 5-13.
- Inglis, Ian 2006. *Performance and popular music: history, place and time*. UK: Ashgate publishing LTD.
- Lefebvre, Henri 1991. *Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Lewin, Phillip & Williams J. Patrick 2009. *The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture*. Teoksessa *Authenticity in Culture, Self And Society*. Toim. Phillip Vannini & J. Patrick Williams. Burlington, USA: Ashgate Publishing Company.
- Laitinen, Katja 2003. *Keijukaiskuningatar ja hänen hovinsa. Laulaja Tori Amos ja Internet Rockkultin keskiönä*. Teoksessa *Kulttikirja – Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmiöistä*. Toim. Urpo Kovala & Tuija Saresma. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lovell, Nadia 1998. *Locality and belonging*. London: Routledge.
- Maffesoli, Michel 1996. *The time of the tribes: The decline of individualism in mass society*. Ranskankielinen alkuteos 1988, käänäntänyt englanniksi Rob Sheilds. London: SAGE Publications.

- Mannheim, Karl 1952. *Essays on the sociology of knowledge*. Edited by Paul Kecskemeti. London: Routledge & Kegan Paul.
- Margolis, Michael 1994. *Free expression, public support, and censorship: examining Government's role in the arts in Canada and United States*. Lanham, Maryland: University press of America.
- McKay, George 1998. *DIY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*. London: Verso Publishing.
- Nikunen, Kaarina 2005. *Faniuden aika. Kolme tapausta TV-ohjelmien faniudesta vuosituuhannen taitteen Suomessa*. Tampere: Tampere University press.
- Nikunen, Kaarina 2009. *Fanikirja – tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmiöistä*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 96. Jyväskylän yliopisto.
- Petrov, A. 1995. *The sound of suburbia (death metal)*. American book review 16 (6): 5.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2013. *Paikalliset ja globaalit skenet – medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena*. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Relph, Edward 1976. *Place and placelessness*. London: Pion Limited.
- Shank, Barry 1994. *Dissonant identities. The Rock n' roll scene in Austin, Texas*. Hannover, NH: Wesleyan University Press of New England.
- Spencer, Amy 2005. *DIY: The Rise of Lofi Culture*. Minneapolis: Marion Boyars.
- Taylor, Charles 1985. *Philosophical papers: Volume 1. Human agency and language*. London: Cambridge University Press.
- Thornton, Sarah 1995. *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. London: Blackwell Publishing.

Vadén, Tere 2004. *Mitä on paikallinen ajattelu?* Niin & näin 2004(1): 49-55.

Vaattovaara, Tiina 2002. *Lapin ganstat – hip hop harrastuksen vaikutus lappilaisen miehen kulttuuri-identiteettiin*. Teoksessa *Katukulttuuri: nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Toim. Komonen, Pauli & Poikolainen, Janne & Salasuo, Mikko. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/ Nuorisotutkimusseura.

Internetlähteet

Autti, Mervi 2005. Marginaali. <http://ktk.ulapland.fi/pohjoistuulia/pdf/marginaali.pdf>. Haettu 17.1.2015.

Keskitalo-Foley, Seija 2003. En katso Lappia tunturin päältä – Paikan kokemuksia Lapin maaseudun naisten elämässä. <http://ktk.ulapland.fi/isbn9516349463/tuulia.pdf>. Haettu 17.1.2015.

Mäkinen, Minna 1999. Kotiseudun rakentuminen ja merkitykset nuorten elämässä. <http://www.finnica.fi/luennot/99syys/makinen.htm>. Haettu 1.4.2015.

Oulun kaupungin kotisivut, Oulu tietoa. <http://www.ouka.fi/oulu/oulu-tietoa>. Haettu 15.3.2015.

Raunio-oopperan mediatiedote. <http://www.kaleva.fi/menot/tapahtuma/raunio-ooppera/91825/>. Haettu 15.1.2015.

Haastatteluaineistot

M20. Oulussa 19.1.2014. Haastattelijana Mikko Heikkinen. (60:49 min.)

M26. Oulussa 9.11.2013. Haastattelijana Mikko Heikkinen (65:20 min.)

M27. Oulussa 9.11.2013. Haastattelijana Mikko Heikkinen (64:58 min.)

M33. Oulussa 17.1.2014. Haastattelijana Mikko Heikkinen (60:25 min.)

M35. Oulussa 10.11.2013. Haastattelijana Mikko Heikkinen (60:52 min.)

M57. Oulussa 18.1.2014. Haastattelijana Mikko Heikkinen (60:20 min.)